افتتاحية العدد

■ إبراهيم الحميد

يجيء هذا العدد من مجلة الجوبة مميزا بمنجزات نخبة من الأدباء والكتاب المبدعين، الذين ارتأينا أن نخصص أكبر مساحة ممكنة لهم بدءاً من هذا العدد والأعداد القادمة، عدا عن حالات قد تستجد، وتتطلب تخصيص ملفات بعينها، بناء على رؤية هيئة النشر التي كانت سباقة إلى استكناه تفضيلات القراء، وتنحو إلى عدم الانجرار إلى الملفات الثقافية التي قد تبعد بعض القراء ممن تقع موضوعات الملفات خارج اهتماماتهم.

إن تنوّع موضوعات المجلة وإثراء أبوابها بالنصوص الإبداعية والمقالات الثقافية والدراسات الأدبية، يمكن أن يمنح المتابع أجمل فكرة عن حالة الإبداع المحلي والعربي، من خلال هذه المنتخبات التي تنشر في مختلف الأبواب والصفحات؛ فنونا وإبداعات وتراكيب وصياغة؛ خاصة عندما تأتي متنوعة حاملة معظم أشكال الإبداع المتداولة اليوم.

إن كون العمل الثقافي متجدداً غير قابل للتوقّف والسكون، هو أجمل ما يواجهه العاملون في الحقل الثقافي، فالقراءة فعل متجدّد.. والكتابة كذلك؛ لذا، فمهما عمل فريق الجوبة من جهد، فالمعيار الحقيقي للرضا، هو ما نجده من تشجيع ورضا من قراءنا ومبدعينا الكرام، بأنهم هم الدافع الأول لمواصلة التطوير والتغيير. لذا فقد حرصت الجوبة على أن تصل بقرائها إلى مدارج الإبداع والغواية الحلال، وتوفير نسخها لهم بكل الوسائل التقنية والورقية، محاولين تطوير عملنا قدر ما نستطيع.. ووفقا لإمكانات المجلة التي وفرها مركز الأمير عبدالرحمن السديري الثقافي، الذي يقوم بجهد متواصل وكبير في خدمة الثقافة المحلية والعربية، من

خلال أفرع المركز ونشاطاته، بإبداعٍ وتفانٍ وصبر، لم تقم به جامعات ومؤسسات ثقافية بإمكاناتها اللامتناهية.

إن اهتمام المجلة بكافة الموضوعات الإبداعية، والثقافية، نابع من أهمية إثراء المحتوى العربي وترجمة الحالة الفكرية والأدبية التي تعجّ بها الساحة العربية من المحيط إلى الخليج؛ لذا، يجيء الحرص على أن تأت الجوبة بكل ما هو مفيد ومتجدد ومتناغم مع روح العصر ومتطلباته.

ويشرفنا في هذا العدد أن نقدم مواضيع متنوعة، بمحتوياتها، ومواضيعها، عاكسة أشكالا من التحوّلات والرؤى لمبدعيها في نصوصهم المنشورة هنا، سردا وشعرا، ومن ذلك نص الشاعر الدكتور أحمد قران «نسوة في المدينة» التي تأتي كاشفة عن مستوى التحوّلات في الشكل واللغة الشعرية في تجربته الإبداعية؛ ما يُمكّن من إعادة النظر والتأمل في مجمل التجربة، والإمساك باللحظة الشعرية التي تميز هذا النص الباذخ، الذي تجاوز فيه الشاعر الأشكال التقليدية، محمّلا بـ «التجاوز» بكل ما تحمله الكلمة من معنى في العملية الإبداعية، مدشّنًا مشروعًا شعريًا تعبر عنه «نسوة في المدينة». وتواصلا مع هذا النص يأتي حوار الدكتور قران الذي يعتبر أن «الكتابة تعبير عن حالة الوجود بكل انفعالاته وتناقضاته»، ويؤكد في جانب آخر من مسؤوليته الوظيفية «أن هناك مَن يتجنى على الأندية الأدبية.. ويدّعي أنها بددت الدعم السابق؛ مؤكدا أن «جميع الأندية الأدبية بالمملكة لها مقرات.. عدا ناد واحد». وأن «الجزء الكبير من المبلغ «١٠ مليون ريال» موجود في حسابات الأندية... ».

لا تتسع المساحة للكتابة، وإلا كان الحديث أيضا عن استضافة الكاتب والناقد محمد عز الدين التازي صاحب الحضور اللافت في المشهد الثقافي العربي، وعن محمد ماء العينين «الشاعر الذي شرب حليب القصيدة من شرفة العيون» أو عن تحقيق الكرديات شاعرات أيضا، وعن دراسات جادة ومقالات متنوعة ونصوص إبداعية وسردية تستحق الإشادة والتقدير في معظمها.



يوميات نائب في الأرياف:
مَن قتل مَن؟

▪ صالح بن محمد المطيري*

لا أظن أن قارئا قرأ أعمال رواد النهضة الأدبية في مصر يجهل (يوميات نائب في الأريـاف) لتوفيق الحكيم، فهذا العمل الروائـي العظيم قد حفر وجوده بقوة وعمق في ذاكرة الأدب الروائي العربي منذ ظهر أول مرة عام ١٩٣٧م، وليس أدلّ على الاحتفاء بهذه الرواية من توالي طبعاتها العربية، وتكرر ترجماتها الأجنبية على مرّ السنين، ناهيك عن الأعمال الدرامية والسينمائية التي استلهمت من العمل، فقد أُنتج مسرحيةً إذاعية، وفيلماً سينمائيا، وأخيراً وليس آخراً أعيد إنتاجه صوتيا في المجمع الثقافي في «أبوظبي».

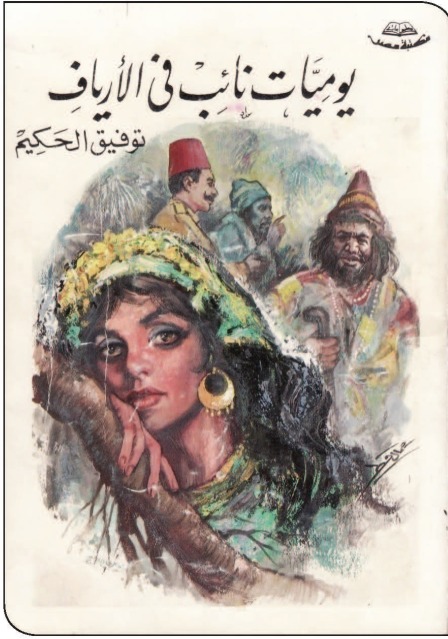
يصوّر هذا العمل الروائي بطريقة شائقة ماتعة الحياة في الريف المصري في ثلاثينيات القرن المنصرم، وما فيها من عناء وشقاء وفقر وجهل ومرض وجريمة، ويصور كيف يتعامل الفلاحون مع رجال الإدارة في كثير من التهيب والصغار. كما يُصوّر حياة موظفي الإدارة هناك، وتلاعبهم بمصير الأهالي، واستغلالهم لمصالحهم الشخصية. وفي الكتاب كذلك تصوير مبدع لمشكلات القضاء والنيابة والتحقيق، كما يُسلّط الضوء على طبيعة عمل أولئك الرجال المنوط بهم تحقيق العدالة.

ويـدور مـوضـوع توفيق الحكيم في روايتـه هذه على شيئين: فكرة رئيسة، وحدث رئيس؛ فالفكرة بمثابة روح العمل، والـحدث بمثابة الجسد.

فأما الفكرة الرئيسة هنا، فهي كيف لنا أن نطبق قانونا فصّلت بنوده ومـوادّه في فرنسا أو إنجلترا على الفلاّح المسكين، الغارق في وَحْل الريف؟ من دون مراعاة اختلاف الناس والمكان، أي من دون النظر في اختلاف البيئة؛ فهذا القانون كان يعاقب الفلاّح الذي يعصف به الجوع على أخذ كوز ذرة وهو يمشي بجانب أحد الغيطان، ويعاقبه إذا غسل ثيابه في الترعة- وهو أصلا يعيش في بيوت طينية ليس بها ماء أو حنفية- ويعاقبه أيضا إذا لم يسجّل كلبه عند الحكومة، مع أن الفلاّح نفسه قد لا يكون مسجلا في ديوان الحكومة! وللقانون أن يقبض على أي شخص ليس له عمل أو صنعة بتهمة (التشرّد)، إلى آخر تلك الأحكام التي يسخر منها الحكيم، ويعجب كيف يراد لها أن تطبق على فلاّح مسكين يعيش على الفطرة ويفتك به ثلاثي البؤس: الجهل والجوع والمرض!

كما يُصوّر الحكيم في روايته كيف يتساهل بعض القضـاة في تطبيق العـدالـة مـن غير تحرٍّ وتثبّت من حيثيات الحكم الذي يصدره؛ فبعضهم - لغرض السرعة - كان ينطق بالحكم في القضية، ثم – ويا للعجب - يُشرع في جمع الحيثيات التي تبرر هذا الحكم ويدوّنها، مع أن الحيثيات هي الأساس، وهي القاعدة التي يرتكز عليها الحكم متى ما صدر.

وأما الحدث الرئيس أو المحوري في الرواية، والذي هو جذع الرواية وعمودها، فهو التحقيق في مقتل (قمر الدولة علوان)، وهذا هو مربط الفرس وقطب الأحداث؛ إذ، ينتظم هذا التحقيق الرواية منذ بدايتها. وأما الأحداث الأخرى التي



يذكرها الحكيم هنا أو هناك.. فما هي إلا بمثابة الحصى الذي يملأ الفجوات بين أجزاء الحدث الرئيس، وإن كانت الأحداث الصغيرة بمجموعها تخدم الفكرة الرئيسة المذكورة أعلاه.

والذين قـرأوا الـروايـة.. سيجدون بلا ريب أن التحقيق في تلك القضية المعضلة (قضية القتل المذكورة) قد وصل إلى طريق مسدود، وذلك بموت البنت ريم، وموت المصاب نفسه قمر الدولة علوان قبلها بقليل؛ وكانت البنت هي الشاهد الوحيد الذي في حوزة العدالة للوصول إلـى قاتل قمر الـدولـة، لكن مـا إن وصل بلاغ موت البنت غرقا، حتى أخذ وكيل النيابة ملف القضية وكتب عليه: (تحفظ القضية لعدم معرفة القاتل)، معلنا بذلك إقفال التحقيق في تلك القضية المعضلة. وهذه النهاية غير المرضية للعدالة قد تشعر القارئ بالامتعاض؛ لأن الكاتب الحكيم نفسه لم يبخل علينا بتفاصيل تساعد في وضع اليد على الفاعل الحقيقي للجريمة، فكيف ذلك؟

يقف قطار الأحداث في الرواية - كما ألمحنا- عند موت البنت ريم غرقاً. وفي الحقيقة إن القارئ يشعر بهذا أن الرواية غير مكتملة، أو أنها ذات نهاية مفتوحة لم تتم؛ لأن التحقيق وقف عند موت البنت ريم، ولم يكشف إلامَ تنتهي خيوط القضية، وإلى مَن تصل يد العدالة، ومن هو قاتل الرجل (قمر الدولة)؟ إن القارئ يتوقع حقا نهاية مقنعة لهذه القصة البوليسية، مثل ما يجد في ما شابهها من قصص التحرّي والعدالة.

وقد يقول قائل إن الحكيم قد كتب عمله القصصي هذا في شكل يوميات، واليوميات ليس من المفترض منها أن تعامل الحدث معاملة الرواية فتصل به إلى نهاية. ونقول لمن يرى هذا: إن اليوميات ما هي في الحقيقة إلا قالب شكلي كتب الحكيم فيه روايته، وقد يكتب الروائي قصته في شكل يوميات، وقد يكتبها في شكل رسائل متبادلة أو في مذكرات شخصية أو في حوار بين شخصين؛ المهم قد تختلف القوالب، ويظل العمل رواية؛ فالشكل إذاً لا ينفي عن الكتاب صفة الرواية ما دام أن الحدث الرئيس فيها تتابع حلقاته في انتظام، كما هي الحال في حادثة مصرع (قمر الدولة علوان).

في تلك الحادثة الرئيسة، كان ذلك الرجل (قمر الدولة علوان) يسير في الليل إلى جانب إحدى المزارع (الغيطان)، فكان أن سددت إليه بندقية من مزرعة قصب مجاورة تصيبه في الكتف إصابةً بالغة، يختفي على إثرها القاتل تحت جنح الظلام، بينما يظلّ الرجل المصاب ينزف إلى أن تأتي النيابة وتبدأ في فحص الرجل ومكان الحادثة، ويؤخذ المصاب إلى المستشفى وبه رمق يتردد. وتستدعي النيابة الشهود من الأسرة، فلا تجد لا زوجةً ولا أخاً ولا أختاً، اللهم إلا بنتاً في ربيع العمر هي أخت زوجة المصاب المتوفاة. وكانت بناءً على وصف الحكيم فتاة فائقة الجمال، آسرة الملامح، كانت هذه البنت الحسناء تعيش مع المصاب وزوجته أختها، وقد توفيت أختها منذ أشهر وتركت لها طفلا من زوجها تقوم هذه البنت على رعايته بعد موت أمه.

حققت النيابة مع تلك البنت، وظهر أنها، أي البنت، لم تعرف بمقتل زوج أختها إلا من التحقيق، سألها النائب إن كانت مخطوبة أم لا، فقالت: إنه قد تقدم لخطبتها فتىً من قرية أخرى، لكن زوج أختها الذي هو بمقام وليّها الوحيد لم يقبل به ورفضه، ويظهر من التحقيق أن البنت والفتى كانت تربطهما وشائج الحب، غير أن ذلك المصاب حال بينهما وما يريدان.

ويفيق المصاب من إصابته إفاقة أقصر من حسو الطير للماء، فيهرع النائب ومساعده إلى المستشفى فيزورا المصاب علّه يجود عليهما بما يكشف عن خيوط القضية، فيسألانه: من تعتقد أنه أصابك يا قمر الدولة علوان؟ فلا يرد عليهما، بل يغمغم في كلام بين النوم واليقظة، ولا يسمعان منه إلا (ريم... ريم..)، فيسأله النائب: هل تتهم ريم بإصابتك؟ فلا يرد بنعم أو لا، ويسكت ويعود إلى غيبوبته التي دامت إلى موته بعد أيام قليلة.

يرجع النائب ومساعده من المستشفى، وهما أشد حيرة من ذي قبل، فكيف لذلك الجمال الآسر، وكيف لتلك الملامح التي تحوطها هالة من الطهر والصفاء أن ترتكب جريمة قتل؟ هل كانت البنت تتظاهر أو (تمثل) عليهم عندما شهقت في أول التحقيق ومعرفة المصاب!

القضية تبدو أمام النائب ومساعده شائكة ومعقدة، وتصبح أمام القارئ كالمعادلة الجبرية ذات المجهولات المتعددة، حتى ذلك الخطيب الذي تقدم للبنية الحسناء وحال ذلك الـ (قمر الدولة) دونه.. هذا الشاهد المهم قد فشل النائب في التعرف إليه، رغم أنه قد طلب إحضار

كل من اسمه حسين في كل القرى المجاورة!

ويتخذ التحقيق منعطفا خطيرا أيضا، بل تصبح القضية قضيةً مركبة، وذلك عندما يرد خطابٌ سري إلى النائب يكشف النقاب عن أن زوجة المصاب قمر الدولة المتوفاة منذ أشهر، كانت في حقيقة الأمر قد ماتت خنقا، وليس ميتةً طبيعية، أي أنها قتلت جنائيا!

هنا يتثبت النائب من هذه التهمة، ويتأكد من منطوق هذا الخطاب، فيأمر بالتعرف على مقبرة تلك الزوجة المتوفاة من جارة لها حيث تدلهم عليها، ويتم استخراج جثمان المتوفاة من المقبرة، ويقوم الطبيب الشرعي بتشريحها، فيتبين حقا أن المتوفاة قد ماتت خنقا! هنا أصبح أمام النائب ومساعده قضيتا قتل، كلاهما أعقد من الأخرى، وكلاهما قضية يعوزها الشهود، وتعوزها الدلائل، إذ يموت المصاب الحالي قمر الدولة في المستشفى متأثرا بإصابته، وتموت البنت ريم الشاهد الوحيد غرقا في إحدى الترع الكبيرة، وذلك بعد أن هربت من النيابة بصحبة مجذوب القرية (الشيخ عصفور) الذي طار بها إلى مكان غير معلوم.

وهنا يقع القارئ هو الآخر في حيرة من القضية، ويظل يضرب أخماسا في أسداس، فمَن قتل مَن يا ترى؟ من قتل قمر الدولة الآن؟ ومن قتل زوجته من قبل؟ هذه الحيرة هي التي تجعل الرواية تبدو أمام القارئ رواية غير مكتملة، أو ذات نهاية مفتوحة، فالقارئ يريد أن يصل إلى نهاية الخط، والتحقيق لم يصل إلى نتيجة، فلم يصل إلى التعرّف إلى القاتل لا في القضية الرئيسة، ولا في قضية الزوجة التي قضت خنقا من قبل. والغريب أن الحكيم لم يُثر أي أسئلة أو أي احتمال حول مَن يمكن أن يكون قاتل تلكم الزوجة؟

ولعل الحكيم كاتب الرواية آثر أن تبقى النهاية مفتوحة هكذا، ولعله رأى بحنكته الروائية أن يجتهد القارئ ويعمل ذهنه في لملمة خيوط القضية وحلِّ معضلة الرواية. وقديما لاحظ النقاد أن الحكيم كان يؤثر النهايات المفتوحة، يقول سيد قطب: إن الحكيم «يرسم لمحات ولمسات للموقعة.. ولكنه لا يرسم مرة واحدة نتيجة للصراع... إنه يدع الخط غير منته، ويدع المشكلة قائمة، يدعها قائمة حلها في ضمير الغيب، وحينما ينتهي هو من عرض القصة، تبدأ المشكلة في ذهن القارئ!»[1].

وكأني بسيّد قطب يحس حقا المشكلة التي تثيرها هذه الرواية، رغم أنه لم يكن يتكلم عنها، بل عن عمل آخر للحكيم هو (بجماليون)، وقد ذكر سيّد أن العقاد كتب مرة نقدا لـ(عهد الشيطان) للحكيم، واقترح فيه تكملة معينة للعمل، وكذلك اقترح العقاد تكملة أخرى لـ(الأميرة الغضبى) أيضا[2]، ما يعني أن النقاد وليس القراء فحسب، قد لاحظوا أن بعض أعمال الحكيم لا تصل إلى نهاية مقنِعة، أو تبدو وكأنها تقف قبل النهاية، أي تبدو غير مكتملة.

وإزاء هذه الحال، يمكننا هنا أن نضع نهاية افتراضية للرواية، أقول افتراضية.. لأن الرواية قد كتبت ونشرت على الملأ هكذا منذ عقود من الزمن، إذاً فلنشرع الآن في صياغة نهاية تبدو لنا معقولة وممكنة، وتضع أيدينا على الفاعل الحقيقي في القضية ضمن أشخاص الرواية، وبناء على المتوفر من خيوط القضية يمكننا أن نقدم بين أيدينا جملة من المعطيات، وحقا فإن الكاتب لم يبخل علينا بـ(المعطيات) التي تساعد في فكّ لغز الجريمة الرئيسة، خاصة بعد تكشّف موت زوجة المصاب خنقا من قبل. والمعروف أن المعطيات هي الحيثيات التي يبنى عليها التفكير المنطقي في حل أي قضية أو أي مسألة رياضية كانت أو منطقية.

من هذا المنطلق، يمكن للقارئ أن يفترض أن القاتل الحقيقي لقمر الدولة هو خطيب البنت الفتى الذي لم يعثر عليه التحقيق، كيف يتأتى لنا ذلك الافتراض؟ إليكم التفصيل:

من معطيات الرواية نعرف أن خطيب البنت المسمى(حسين)، بعد أن وقع في إسار حبها قد تقدم لخطبتها ليقترن بها، فرفضه زوج أختها (قمر الدولة)، لماذا رفضه يا ترى؟ ولماذا حال هذا الحمو بينهما؟ بالطبع كانت البنت جميلة وذات ملامح آسرة، فلا يستبعد أن الرجل- أعني قمر الدولة- قد طمع فيها ليتخذها زوجا، ونظرا لأنه لا يستطيع الجمع بينها وبين أختها (زوجته)، فإنه قد يكون -أي قمر الدولة نفسه- هو الذي خنق زوجته ليخلو له الجو فيتزوج أختها الصغيرة، تلك الصبية الحسناء اليتيمة التي لا تملك من أمرها شيئا، ولا تعرف إلا أن أختها قد ماتت ميتة طبيعية (موتة ربنا)، ولا ريب أن قمر الدولة هو المستفيد الوحيد من موت زوجته إذا كان يميل إلى أختها ويتطلع إليها، ولما كانت وشائج الحب بين الصبية الحسناء والفتى الخاطب راسخة متينة، وتيار العاطفة بينهما مندفعا قويا، فإنه ما كان له أن يصطدم بمعارضة زوج الأخت من غير أن يحدثا دويا، حيث حقد الخاطب على هذا المتعنت الذي يريد في حقيقة الأمر أن يستحوذ على الصبية لنفسه، فأسرّ الخاطب في نفسه أمرا خطيرا، لم يلبث أن تكشّف عن رغبة جامحة في قتل الرجل (قمر الدولة) وإنهاء حياته بأي وسيلة، وهكذا يبيّت الفتى النية، ويترصد للرجل وهو يسير ليلا فيسدد إليه بندقية أصابته في مقتل.

بهذه الحبكة أو الحلقة الختامية تكون أحداث القضية قد وصلت إلى نهاية مقنعة، ولعلها تكون الحلقة الأخيرة المفقودة من هذا العمل العظيم لتوفيق الحكيم.

وبعد، هل رأيتم أُس الصراع الذي أحدث كلا الجريمتين؟ طبعا إنه الصراع على الاستحواذ على المرأة، وهي تلك البنت الحسناء ريم، فالزوج قتل زوجته ليُخلي البيت منها.. فيستحوذ على أختها، تلك الدرة اليتيمة التي لا أب ولا أم ولا سند ولا ظهر لها، وآية ذلك رفضه المتكرر لأي خاطب، ولكل الأيدي التي تلتمس الاقتران بهذه الصبية. وأما الخاطب القاتل فدفعه الدافع نفسه للثأر لحبّه ولآماله التي تحطمت على تلك الصخرة، أعني زوج أختها المتعنت؛ إذاً تبين لنا أن بؤرة الصراع في الحدث هي المرأة، وقديما قال الإنجليز: فتش عن المرأة!

بقيت في الجعبة ملاحظة نقدية أرى أن أختم هذا المقال بها، فقد لاحظ الناقد محمد البوهي أن اسم (ريم) الذي أطلقه الحكيم على البنت التي لا تزال في ميعة الصبا، والتي فتنت المحقق ورجال الإدارة لا ينسجم مع أسماء الريف، والناقد محقّ في نقده هذا، فأسماء النساء الأخريات في الرواية تنتمي حقا إلى عالم الريف، مثل نبوية وفوقية وستّ أبوها، أما (ريم) فهو اسم مختلف بلا ريب، ولعل الحكيم اختاره ليتناسب مع هالة الحُسن والجمال التي أضفاها على بطلته هذه، ألم يقل الشاعر في شعر مشهور:

ريمٌ على القاعِ بين البانِ والعلمِ
أحلَّ سفكَ دمي في الأشهرِ الحرمِ

---

* كاتب من السعودية.

(١) سيد قطب، كتب وشخصيات، دار الشروق، القاهرة، ١٤٠٣هـ، ص ١٢٤

(٢) المرجع السابق نفسه، ص ١٢٥



غازي القصيبي
الذات وجدل الزمن

■ د. بهيجة مصري إدلبي*

الشاعر قارّة مجهولة لا يكتمل كشفها إلا عبر الإشارات التي يتركها والخرائط التي يوحي بها عبر نصوصه الشعرية؛ ومن ثَمّ، إذا كانت تلك الإشارات الظاهرة أو الباطنة، المدركة أو المغيبة في غيابات النص إشارات غير منتهية، سواء باستقرائها أو بتحرك أسرارها، فالشاعر لا يمكن اكتشافه عبرها، ليبقَ الشاعر ذلك المجهول، الذي غالبا ما يهتدي بضلاله في غيابات ذاته، التي تضل هي الأخرى في غيابات الوجود والعالم، والضلال، بمعنى الرحلة عبر الغواية الشعرية، التي تستدرج الشاعر إلى مظان المجهول، والعتمة في لحظات الانخطاف الشعري.

ومن ثَمّ، تضعنا القراءة أمام بوابتين للمجهول؛ بوابة الشاعر، وبوابة النص. فإذا أعيانا الدليل إلى أي منهما استأثر بنا القلق، واستبدّت بنا الحيرة، وبين القلق والحيرة لا بد من المغامرة للدخول عبر بوابة النص بدليل الشاعر وعبر بوابة الشاعر بدليل النص، ذلك لأن كل من المجهولين علامة على الآخر، إذا اعتبرنا النص علامة كلية بالمعنى السيميائي، يمكن اختبارها قبل القيام بعملية التفكيك؛ فإن هذه العلامة النصية، قادرة على تأويل الكثير من العلامات المجهولة التي تتصل بالشاعر ذاته.

المرآة وتعرية الذات

الدكتور الشاعر غازي القصيبي، ممن يشغلهم الزمن حد الهاجس ويقلق وجودهم، ويربك أحلامهم، ولعل هذا ما دعاه إلى التوقف أمام مرآة الذات بين مرحلة وأخرى، وكأنه يحاول أن يطمئن على وجوده كي لا يفاجئه الزمن، في لحظة غفلة، من دون أن يكون مستعدا لهذه التحوّلات التي تطرأ على الذات، وعلى الحياة. إنه في حالة استكشاف دائمة لكائنه المادي عبر تعالقه مع كائنه الزمني؛ يدخل في حالة من الاعتراف الذاتي أمام مرآة الذات، أو مرآة الآخر، ليكشف عن أسرار الذات وتحوّلاتها، كما سنرى في استقرائنا لقصائد (حديقة الغروب)، وقصيدة (خمسون)، وقصيدة (صدى من

الأطلال).

فالقصائد الثلاث[1] تأخذ شكل خطاب متقارب في التشكيل الشعري، خلا قصيدة «صدى الأطلال» التي كتبت على شكل رباعيات تتناص مع قصيدة الأطلال لإبراهيم ناجي، أما قصيدتا (خمسون) و(حديقة الغروب)، فقد كانتا تسيران عبر خطٍ دراميٍّ متقارب في بنائه وحواره، وتخطيبه للزمن عبر البوح الذاتي.

لا شك أن لحظة المكاشفة الزمنية هي لحظة أشبه بالتوقف أمام عراء الظل، عراء اللحظة التي ينتبه فيها الشاعر إلى سريان الزمن في كائنه الإنساني وكينونته البشرية؛ هذا الانتباه هو الذي يخلق لحظة الدهشة والمواجهة، ومن ثَمَّ يولّد السؤال بمستوياته المعرفية المتفاوتة، الذي سيبني عليه الشاعر نصه الشعري.

ولعل التوقف المتكرر أمام مرآة الذات وعبر مراحل مختلفة من عمر الكائن، ينبئ عن عمق القلق الوجودي الذي يتحرك في تلك الذات، وكأن الكائن حارس على ظلاله وأحلامه.

وباستقرائنا للخطاب الشعري في هذه القصائد، تنهض رؤى الشاعر الإبداعية في تخطيب الزمن الذي يشتغل عليه عبر النص وعبر الذات؛ إذ كانت الافتتاحية المتمثلة بالأبيات الأولى من كل قصيدة هي العتبة التي يعبر من خلالها القارئ إلى قراءة النص كاملا.

ففي النص الأول (خمسون)، يتخذ الشاعر من الإشارة أو العلامة الزمنية التي تشير إلى مرحلته العمرية مناصا وعنوانا للنص؛ ما يوجه قراءة النص منذ البداية، ويكشف طبيعة الموضوع الذي يسعى الشاعر إلى استدراجه شعريا، إلا أن هذا الكشف عبر العنوان لم يكن كاملا، ولم يكن مستغرقا كل الاستغراق لمعاني النص؛ أي لم يكن إشارة مباشرة تصادر متعة التلقي، رغم إحاطته بدائرة النص المضمونية التي تدور حول مرحلة الخمسين من عمر الشاعر.

ولن ينتظر القارئ طويلا حتى يكتشف أهمية هذا العنوان، بل سيدرك أهميته من الكلمة الأولى في القصيدة التي يفتتح بها الشاعر البيت الأول، ليكررها مرتين في المقطع الافتتاحي، وعشر مرات في النص كاملا؛ ومن هنا، ندرك مدى الضغط الزمني الذي تمارسه هذه الكلمة وهذه المرحلة من الزمن على ذات الشاعر، وإنها تمثل ليس مفتاحا لقراءة النص فحسب، بل مفتاحا لقراءة الذات الشاعرة أيضا:

خمسون.. تدفعك الرؤيا.. فتندفعُ
رفقا بقلبك كاد القلب ينخلعُ

ولعل دافع هذه المواجهة هي حالة اللاجدوى التي يكشفها البيت الرابع من القصيدة، والذي يوجز النتيجة التي وصل إليها الشاعر بعد كل تلك المغامرات والرحلات، خلف الطموح والأحلام:

خمسون.. ما بلغ الساري ضحى غده
ولا الغيوم التي تخفيه تنقشعُ

فالقصيدة مكاشفة الكائن أمام حياته وتجاربه كلها، فالتجربة الشعرية لدى الشاعر منفتحة على التجربة الحياتية، ما يجعل المواقف متداخلة عبر التجربتين، ذلك لأن الشعر ما هو إلا تأويل لوجود الكائن، الذي يتقصّى أسرار الحياة. ليختم الشاعر الافتتاحية أو الاستهلال الشعري ببيتين شكلا دعوة للإقرار بأثر الزمن، وبالتحول الذاتي، وبالتالي دعوة للرجوع شأن الذين رجعوا، ودعوة للراحة بعد كل هذا التعب الذي نهب الذات من ذاتها.

ليكون السؤال هو النافذة التي يطل من خلالها الشاعر على ذاته وفاتحة للاعتراف:

أما تعبت..؟! فإن القوم قد تعبوا



ألا رجعت..؟! فإن القوم قد رجعوا

هلاّ استرحت؟! فأقران الصبا هدأوا

هلاّ غفوت؟! فأنضاء السُّرى هجعوا

أما افتتاحية قصيدة (صدى الأطلال)، فقد كانت مختلفة عن افتتاحية قصيدة(خمسون) سواء بضمير الخطاب أو بطبيعة الطرح الذي يقدمه الشاعر عبرها، فالخطاب فيها عبر ضمير الغائب، على غير ما كان عليه في القصيدة السابقة وهو ضمير المخاطب، أي أن الذات حاضرة في الغياب، تقف على حافة الستين، بينما ما يزال صدى الخمسين حاضرا في غيابها:

كتم الشوق ولو باح به

قهقه الشيب على مفرقه

شبح الستين في خاطره

وصدى الخمسين في منطقه

وفي هذه اللحظة يكون فيها الوعي بفاعلية الزمن في أقصى درجات توهّجه، عند الذات المنكسرة أمام المرأة وهي في حالة استجداء يائسة، وبهذه الصورة الرؤيوية لطرفي الحالة (الذات و المرأة) في مطلع القصيدة تتجسد العلاقات الجدلية بين صدق المرأة مع نفسها، ومع غيرها، ومخادعة الآخر لها ولنفسه[٢]، ومن هنا، كان اختلاف الموقف عن القصيدة السابقة التي لم يكن فيها هذا الحسّ من الانكسار والاستجداء من الزمن، وذلك لأن الذات في هذه المرحلة أصبحت مدركة لقيمة الزمن الذي هرب منها، فهي تحاول أن تستجديه كما كان يفعله «كزنتزاكي» في استجداء بعض الدقائق من الزمن.

وهذه اللاجدوى من الزمن، هي ما سنراها في قصيدة (حديقة الغروب)، والتي تشي منذ العنوان ما ستؤول إليه القصيدة! فالذات الشاعرة صارت أكثر استسلاما، وأكثر تقبُّلا لأثر الزمن، سواء على الحالة النفسية أو الجسدية! فالقصيدة تستكشف الزمن وتحاور الذات على مشارف الخامسة والستين، ولهذه المرحلة أسرارها، ومواقفها أيضا سواء الفكرية والفلسفية أو الإنسانية، والتي تبرز

طبيعة علاقة الكائن مع الآخر، وطبيعة مواقفه من الحياة وقضاياها المختلفة:

خمسٌ وستُونَ.. في أجفان إعصار
أما سئمتَ ارتحالاً أيّها السّاري؟

أما مللتَ من الأسفار.. ما هدأت
إلا وألقتك فيَ وعثاءِ أسفار؟

فالشاعر في هذه الافتتاحية يتخذ من السؤال الإنكاري سبيلا لمكاشفة الذات، فقد أصبح أكثر وعيا لحركة الزمن، وأكثر استجابة للتغيرات التي طرأت على الذات:

بلى! اكتفيتُ.. وأضناني السرى! وشكا
قلبي العناءَ..! ولكن تلك أقداري

الاعترافات والمكاشفة

بإدراك الذات لحركة الزمن وانتباهها لأثره البيولوجي والسيكولوجي عليها، تستوي في مقام السؤال والحيرة والقلق، لأنها لا تستطيع أن توقف هذه الحركة وسيرورتها داخل الذات، وخارجها، ومعها، ولا تستطيع أن تتخلص من آثارها، ولا من ظلالها.

وعبر هذه الحالة من العجز، تجد الذات نفسها أمام مرآة الاعتراف والمكاشفة، لتصل إلى حالة الإقرار بالعجز من أي فعل أو تحرك عكس اتجاه الزمن، أو الخلاص من آثاره، التي تتكشف وتتضح أكثر فأكثر كلما تقدم العمر بالكائن.

وفي القصائد الثلاثة التي تشتغل عليها الدراسة، ينتبه الشاعر إلى هذا التغيير، كما ينتبه إلى العجز في مقاومة الزمن، مدركا أن الانتقال من مرحلة إلى مرحلة، إنما هو تحوّل لا يملك إلا الاعتراف به.

ففي قصيدة (خمسون) يبدأ الشاعر بالمكاشفة المشوبة باللوم والعتب، والمحاسبة للذات أمام اندفاعاتها في رحلة الحياة ومغامراتها، حيث يأتي الاعتراف عن طريق الأفعال وردود الأفعال، من الظواهر والعلاقات، والأشياء والأفكار، والآخرين، كل ذلك عبر صوت الذات الذي يقدم التحوّلات على مستوى الذات والعالم، بصوت الذات، أمام المرآة الافتراضية:

خمسون.. صبت لك الأقداح مترعة
ونادمتك.. فأنت الري والشبعُ

أعطتك ما امتلأت عين الطموح به
وما تمنّاه في أوهامه الجشعُ

لينتقل بنا إلى تحوّلات الذات عبر مرآة الآخر ومرآة العالم، وكأن المكاشفة هنا تكشف عن عمق العلاقة الزمنية مع الكائن عبر هذه التحوّلات، وعبر هذه العلاقات التي تظهر آثارها في ذات الكائن، فتتحوّل إلى هذا البوح مع الظل في المرآة:

خمسون.. في وصلها صدٌّ إذا سمحت
وفي الصدود وصال حين تمتنعُ

وأنت غرٌّ بريء في حبائلها
ما زلت بالصد أو بالوصل تنخدعُ

وتلتفت الذات إلى جانب آخر، وهو الغربة عن الآخر رغم الاتصال معه، فهو لا يعرف إن كان سيذكره هؤلاء الذين حمل جراحهم أم لا، بعدما ألقى عليه الزمن عباءة العتم ليشرف على النهاية من شرفة الوهم:

خمسون.. تحمل جرح الناس يا رجلا
جراحه من عذاب الكون ترتضعُ

أعطيتهم من كروم الروح ما عجزت
عنه الكرام.. فهل ساغوا الذي كرعوا

وهنا، يكشف عن حالة الصراع المستمرة التي لم تكن لتهدأ في ذات الشاعر وهو يواجه الحياة والعالم والوجود، فالخمسون أورثته الصراع بين

الذات والحلم بين الذات والطموح، ليكون الحب أحد هذه الصراعات التي تركت أثرا واضحا في نفس الشاعر، لأنها أكثر التجارب تأثرا بحركة الزمن:

خمسون ما مرَّ يومٌ دون جرح هوى
ألم يمزق حشاك الوجد والولعُ

خمسون.. ما مرَّ يوم دون أغنية
أما سئمت القوافي وهي تصطرعُ

***

لكل شقراء أو سمراء متسع
فيا لقلبك ما يحوي وما يسعُ

لذلك، وضمن هذا التجاذب والجدل والتناقض والتحوّلات الذاتية والموضوعية، والانفتاحات المختلفة على العالم. كل ذلك كان يستوجب هذا الاعتراف وهذا التوقّف والتأمل من أجل أن يستدرج الشاعر ذاته عبر مرآة اعترافاتها، لتقف بعد ذلك على حافة الوعي المختلف، الذي نهض من طبيعة التجربة وطبيعة التحوّل الزمني في الذات.

أما الخطاب الاعترافي في قصيدة «صدى من الأطلال»، فيأتي منسجما مع الإيقاع العام للقصيدة، سواء على مستوى فكرة الزمن، أو على مستوى بُنية الخطاب الشعري، فالقصيدة مبنية على خلفية درامية بين الذات والمرآة بعد تحوّل ضمير الراوي من ضمير الغائب في الافتتاحية إلى ضمير المتكلم الأكثر التصاقا بالذات، ليكون الاعتراف محاولة للإجابة على سؤال الاستجداء الذي جاء في نهاية المفتتح، بسؤاله للمرآة أن تمنحه بعض ما يغرب عنه، وهذا ما يحدث حالة من التوتر بين الذات والمرآة، وبين الذات وذاتها:

تهمس المرآة لا أعطي سوى
ما أراه.. بتفاصيل دقيقه

وبالتالي يتأجج الصراع بين الذات والزمن، الذي يضعها أمام حقائقه وأمام واقعها، لتدخل الذات بعدها في حالة تكسر حدة هذا الصراع، من خلال انتقال الحوار من الطرفين(الذات المرآة) إلى (الذات المرأة)، فيدخل الكائن في هذه اللحظة حالة من الانفلات من قيد الزمن، وبالتالي يتخلص من كل آثاره التي تركها عليه، وكأن فعل المرأة التي لاحت له كان أقوى من فعل الزمن.. إذ غيرت الحقائق وطبيعة الأشياء بانبثاقها السحري أمام الشاعر:

وتلوحين.. فأنسى أنني
خبر أصبح في ذمة كان

ويعود العمر طفلا جامحا
ليس يلويه عن اللهو عنان

إلا أن هذا الانبثاق ما يلبث أن ينطفئَ حال غياب المرأة الذي يربك الذات والعالم والوجود من حول الذات، فغيابها لا يقل مفاجأة من حضورها، وبين الحضور والغياب تتكسر الذات مرة أخرى، عندما تلتفت إلى الحقيقة التي لم تستطع الالتفاف عليها حتى عبر الحلم أو التوهّم:

وتغيبين.. فتدوي ساعة
جلجلت دقاتها.. ملء المكان

وبالتالي تقف الذات الشاعرة بعد صدمة غياب المرأة الحلم أمام الحقيقة، بعدما انجلى الوهم، وكأن الشاعر ما يزال يحاور ظل المرأة الغائبة التي ينقل لنا جانبا من حوارها معه، حيث عراء الذات أمام حقيقة الفعل الزمني:

قلت أهواكَ.. فماذا تعشقين
أسنيّ اليأس.. أم بأس السنين

أم هموما لم تزل تتعبني
فكأني مستشار البائسين

أم معاناة إذا ودعتها
رجعت مثل لئام الدائنين

أم دموعا رقصت ضاحكة
في عيوني لتغش الناظرين

وبإقصاء المرأة عن الحركة الدرامية في الحوار، والاكتفاء بنقل جملتها التي تخاطب بها الشاعر(قلتِ أهواكَ)، وكأن الذات في هذه المرحلة توقن بالنهاية التي تلوّح لها من خلال انكسار الإحساس بالعالم المحيط، وانكسار الإحساس تجاه المرأة والمرآة بعدما خابت محاولات الالتفاف على الحقيقة:

قلتِ.. أهواكَ فيا طول عذابي
ما الذي يجمع شيبا بشبابِ

ما الذي يجمع ليلا.. بضحى
ما الذي يجمع عرسا.. باكتئاب

أما في قصيدة (حديقة الغروب)، تتجه القصيدة إلى الإحساس بالنهاية المحتومة، بشكل أكثر حدة عما كان عليه الإحساس في القصيدتين السابقتين، ففي «خمسون» كان اللوم على أشده للذات، وهي تواجه آثار الزمن وفي (صدى من الأطلال)، كانت الخيبة على أشدها، وهو يواجه الحقيقة، ويفشل في مراوغة المرأة والمرآة في التخلّص من آثار الزمن، أو من قيده الذي يقوده إلى النهاية.. فيقر بذلك.

أما في حديقة الغروب، فتجد الشاعر الذي أقر في آخر بيت من المقطع الافتتاحي بأنه متعب وأضناه السرى، وقلبه يشكو من العناء وأنه مستسلم لأقداره، يبدأ المقطع الأول من اعترافاته وبوحه الذاتي بوقوف أمام مرآة الآخر (رفيقة الدرب)، ليسر لها ويكشف عن طبيعة العلاقة مع هذا الآخر، حيث يطفح الوجد من ذاته التي أيقنت بالنهاية وحتمية الفراق:

أيا رفيقةَ دربي..! لو لديّ سوى
عمري.. لقلتُ: فدى عينيكِ أعماري

أحببتني.. وشبابي في فتوّته
وما تغيرت.. والأوجاع سماري

***

إنْ ساءلوك فقولي: كان يعشقني
بكلِّ ما فيه من عُنفٍ.. وإصرار

وكان يأوي إلى قلبي.. ويسكنه
وكان يحمل في أضلاعه داري

وإنْ مضيتُ.. فقولي: لم يكنْ بَطَلاً
لكنه لم يقبّل جبهةَ العارِ

ليتابع الشاعر هذا التنقل من مرآة إلى مرآة، وكأنه يبحث عن حالة من المصالحة بينه وبين الآخر قبل أن يغادر الوجود، وقبل أن يستسلم للنهاية، وقد يكون الأمر حالة من حالات التخلص من قسوة الفراق والنهاية ليتوقف في المرآة الثانية أمام الأنثى التي يسميها (بنت فجر في تنفسه)، تلك الأنثى التي تستعيد بصورتها تلك المرأة التي لاحت له في قصيدة(صدى من الأطلال) التي سبق وأن أشرنا إليها، ليخاطبها بالخطاب ذاته الذي خاطب به تلك المرأة، حيث يكشف عن حدة التناقض بينه وبينها:

وأنتِ!. يا بنت فجر في تنفّسه
ما في الأنوثةِ.. من سحرٍ وأسرارِ

ماذا تريدين مني؟! إنّني شَبَحٌ
يهيمُ ما بين أغلالٍ.. وأسوارِ

هذي حديقة عمري في الغروب.. كما
رأيتِ... مرعى خريفٍ جائعٍ ضارِ

***

لا تتبعيني! دعيني!. واقرئي كتبي

فبـيـن أوراقِـهـــا تـلـقـاكَ أخـبـاري

وإنْ مضيتُ.. فقولي: لم يكن بطلاً
وكـــان يـــمـــزجُ أطــــواراً بـــأطـــوارِ

ليصل إلى الوصية الأخيرة أمام مرآة البلاد؛ وكـأنَّ الشاعر ينتقل بمراياه بالتدرج بـدءاً من خصوصية الـذات الشاعرة من أقـرب ما يكون إليها، وهي رفيقة الدرب، ومن ثم الأنثى التي كان يحبها، ليصل إلى البلاد التي يعيش فيها ويعشقها هي الأخرى؛ وفي انتقاله هذا لم ينتقل فقط من الفرد إلى الكل بل من الإنسان إلى المكان:

ويـا بــلاداً نـذرت الـعـمـر.. زَهـرتَـه
لـعزّهـا!.. دُمـتِ!.. إنـي حـان إبـحـاري

تـركـتُ بـيـن رمـال الـبـيـد أغـنيـتي
وعـنـد شاطئكِ المسحورِ.. أسماري

إن سـاءلـوك فـقـولي: لـم أبـعْ قلمي
ولَـم أدنّـس بـسـوق الـزيـف أفـكـاري

وإن مضيتُ.. فقولي: لم يكن بَطَلاً
وكـان طـفـلـي.. ومـحـبـوبـي.. وقـيـثـاري

ابتهال الذات والخلاص الأخير

في هـذا الموقف الـذي يمثل الموقف الأخير للشاعر أمام المرايا، ليكون هذا الاعتراف الأخير أمام الذات الإلهية بابتهال ونجوى؛ يحاول الشاعر أن يتخلّص من آثامه أو أن يطلب العفو والغفران عما ارتكبه عبر مسيرة الحياة، بكلمات يتقرب فيها من خالقه، عسى يكون فيها القبول والغفران، وقد وجدنا هـذا الموقف يتكرر في مرحلتين: مرحلة الخمسين التي كانت القصيدة تسير في حالة لوم وتقريع للذات، حتى وصلت القصيدة إلـى لحظة المواجهة الأخيرة مع الـذات والاعـتـراف وإقـرار بما فعلته، ومرحلة الخامسة والستين، ففي الأولى نشهد الخوف من النهاية المفاجئة، لذلك كان طمع الشاعر بالخلاص من الزمن عبر الوصول إلى ما وراء الزمن:

ربــاهُ فــي نـصـف قــرن مـا يــرد بـه
رشـد الـغـوي.. ومـا يـهـدي.. ومـا يـزعُ

أتـخـمـت مـن زهـرة الـدنـيـا وزخـرفـهـا
ولـم يـعـد فـي سـوى أخـراك لـي طـمعُ

أما في الثانية فقد كان فيها الإحساس بدنو النهاية، إحساسا مختلفا عن مرحلة الخمسين، لذلك كانت القصيدة وصايا الشاعر للعالم من بعده، بعد أن يمضي، على خلفية من بكائية الذات على ذاتها:

يـا عـالـمَ الـغـيـبِ! ذنـبـي أنـتَ تـعـرفُـه
وأنـــت تـعـلـمُ إعـلانــي.. وإســـراري

أحببتُ لقياكَ.. حسن الظن يشفع لي
أيـرتُـجَـى الـعـفـو إلاّ عـنـد غـفَّـارِ؟

وفي النهاية، لا بد من القول إن موقف الشاعر من الزمن كـان محمولا على موقفين.. موقف ذاتي من الذات إلى الذات، وموقف من الذات إلى العالم، سواء كان متوحّدا مع العالم أو منفصلا عنه، متناقضا معه، أم متفقا، متصارعا، أم متصالحا؛ وسواء كان الخطاب في لبوس رومانسي أو في لبوس درامي جدليّ فلسفيّ.

---

* كاتبة من سوريا مقيمة في الأمارات.

(١) القصائد منشورة في كتاب وقائع مهرجان ربيع الشعر، م س، ص ١١٨ ١١٩ ١٦٧ حتى ١٧٢.

(٢) ورقة الدكتور عبدالله المهمنا، م س ص ١٢٠.

الكتابة وأسئلة الخطاب
في تجربة سعدية مفرح الشعرية

■ إبراهيم الحجري*

تنفتح تجربة الشاعرة الكويتية سعدية مفرح على صنوف الكتابة كلها، من أجل أن تخلّص القصيدة من الانغلاق الذي تفرضه دائرة اللغة الشعرية أو حلزونيتها؛ لذلك يصعب تلقّي قصائدها، وفق المرجعيات الثابتة. إنها، بانفتاحها على أشكال التعبير الكتابي، تراهن سؤالي الخطاب الشعري وأفق دلالته، بما يجعل من التجربة الشعرية أفقا ممتدا لا تحجبه الحدود الجنسية وأنماط الكتابة، وسندا تواصليا مفتوحا على عوالم الإنسان المشبعة.

إن الكتابة الشعرية، بقدر ما تقترب من اليومي، وتنشغل بالاستعارات التي نحيا بها، تسارع كذلك، وبوعي مفرط الحساسية، إلى البحث عن أفق للتميز والاختلاف، وبقدر ما تجعل البساطة التي تميز القصيدة. ثمةُ مَن يعتقد أن الشعر افتقد البلاغة التي كانت تنأى به عن لغة الخطاب، والسحر الذي كان يجذب إليه حتى جمهور العامة؛ فإن الشاعرة انتهجت لها، في غفلة المتلقّي الكسول، مسالك أخرى متجددة لصناعة بلاغة مختلفة للقصيدة، تتأسس على مقولات مغايرة لما كانت عليه معمارية القصيدة.

وتأسيساً على هذا التصور، سوف أسائل الكتابة الشعرية لدى الشاعرة سعدية مفرّح في ارتهان إلى أساليب الصوغ من جهة، وارتباطا بما تقترحه التجربة الشعرية، في ضوء، شكل الخطاب الذي اختارته الشاعرة عن وعي، من أبعاد دلالية، وما توحي به البنيات النسقية والإيقاعية، في تناغم مع تحولات الحالة الشعورية والسياق الناظم لنسق النصوص من جهة أخرى.. كلّ ذلك، باعتماد أدوات تتيحها الأدبيات الجديدة في تحليل النسق الثقافي بشكل عام، والذي لا تشكل القصيدة الشعرية سوى واحد من دعاماته التي لا حصر لها.

١. تخطيب القصيدة

تعتمد سعدية من خلال ديوانيها الشعريين: «تغيب.. فأسرج خيل ظنوني» و«قبر بنافذة واحدة»[١]، إلى التفكير الواعي في تقنيات الكتابة، بحثا عن جغرافيات أسلوبية تؤثث فضاء النص، وتدعم آفاق تجدد دلالاته، انسجاما مع طبيعة وعيها بالكتابة، وبشعرية اللغة ومتحولات العصر التي لا يمكن أن يتخلف الإبداع في غيابها.

إن دلالة النص الشعري لا يمكن في تجربة مفرح، أن تتقيد، في غياب النظر إلى جسد النص أو هيكله أو الشكل المعماري الذي صمم وفقه؛ بمعنى أن السند البصري في القصيدة دالّ، ومسهم في تشكيل المعنى الذي ترومه الذات من وراء بناء هذا الخطاب، لكن هذا لن يتأتّ لمتلقٍ يظل متمسكا بمرجعياته التقليدية؛ فالوعي البصري والتشكيلي لدى المتلقي، يعد ركنا أساسا من أجل حصول التفاعل الإيجابي



بين قطبي التواصل الشعري [الباث (الشاعر)، والمتلقي (قارئ القصيدة)].

تسلك الشاعرة سعدية مفرح في الكتابة، من خلال هذين الديوانين، مسلك التشكيلي في التعامل مع الفضاء الورقي وتأثيثه، مستفيدة من تجربة الكاليغراف في تنويع الخطوط، وتنظيم الفراغ، ورسم جسد الكتابة، وتشكيل تضاريسها انطلاقا من الوعي بتلاحم النسق الإشاري مع الدلالات النصية المنشودة، ويبدأ هذا من الغلاف، حيث تتعدد الألوان، وتنتظم الآثار النسقية مع فضاء الغلاف، متخذة صورة معينة تؤطّرها، وترتيبا يبدأ من اليمين إلى اليسار، مع الحرص على أن يكون العنوان بالأحمر، والمقولات التي دونه بالأسود، وأن يكون الحيّز الذي يهيمن عليه أكبر سعة؛ مقارنة مع باقي مكوّنات صفحة الغلاف الأولى، فيما

لحظات شعرية قصيرة ومتباعدة.

إن المدّ الشعوري هنا، يشبه في سمة تدفقه على البياض، المد البحري الذي يتفاوت تبعا للفصول؛ يندفع حينا، ثم يتراجع أخرى، وأحيانا، تشتد العاصفة فيغمر سواد المداد الصفحة برمتها، ثم سرعان ما يعود إلى مستواها، وكأن الشاعرة تجرب إيقاعات الفصول وتحولات مدّها البحري كلها في قصيدة واحدة، مُحدثة أحيانا «تسونامي» من الأحاسيس الفياضة التي لا تكاد الصفحة أن تحدها، ولا اللغة تقدر على احتوائها، وهي في لحظة هيجان جارف لا عهد للذات به.

يدل التنويع على مستوى التنظيم البصري للصفحة على تعدد الدلالات المطروقة، وليس أمرا روتينيا، أو موضة ترف، أو أداة زخرف؛ بل هو أمر مدروس ومفكر فيه مسبقا من لدن الشاعرة، تبعا للدفقات الشعورية، وطبيعة المعاني التي تشكل رسائل كل قصيدة على حدة. فليس من شكل بصري أو احتمال تنظيمي للفضاء الكتابي إلا وجربته الشاعرة، بغية إضفاء مغزى جديد على اشتغالها الشعري بواسطة استنفار كل مكونات الشعرية لديها، وتطعيم البعد الدلالي باستنبات واجهات أسلوبية أخرى بإمكانها فتح عالم القصيدة على كوّات تستمدّ منها هواء متجددا، من دون أن يكون هناك فارق مميز بين المكوّن الشكلي، والمكوّن البصري فيه.

كل القصائد، فضلا عن بعدها البلاغي والأسلوبي والدلالي، هي لوحات تشكيلية تتطلب قراءة سيميولوجية خاصة في ارتباط بباقي عناصر الشعرية. وقد لاحظنا كيف أن تأثيث



لا تنال لوحة الغلاف سوى إطار مساحي ضئيل إذا ما قارنّاه بما يخصص لها في منجزات أخرى. في حين أن صفحة ظهر الغلاف تبئّر البياض أو الفراغ، وتدفع بالسواد/الأثر اللسني إلى النحت/جنوب الصفحة دلالة على غياب الامتلاء النفسي في الذات، وهيمنة الخواء والنكوص الذي توحي به الفضاءات الجامدة التي لا حركة في إيقاعها المحايد تماما.

وإذا ما توغّلنا في تضاعيف المتنين، لتأمل جغرافية انبصام شكل الكتابة، نجد أن الإيقاعات التي يتدفق بها المداد على الصفحات، يتفاوت حسب القصائد؛ فهو يرتفع حينا، ويتراجع أحيانا أخرى، في دلالة على تلوّن المشاعر، وعدم ثباتها الذي لا يتحقق إلا في

فضاءات الصفحات/اللوحات يكون أفقيا أو عموديا، شمالاً أو يمينا، متوازيا أو مبعثرا، كما أن النص الشعري يكون طويلا أو قصيرا، متلاحما أو متشظيا، وهو، في كل الحالات، تعبير عن لحظة نفسية تصادف ميلاده، وتؤطر مناسبة انبثاق التجربة، عقب مخاض عسير عانته الشاعرة.

٢. بلاغة مختلفة

تلاعب سعدية اللغة، وتسعى إلى أن يكون عبورها المجازي- الاستعاري خفيفا على القارئ مثل الأثر الذي يحدثه الحفيف على الأشجار، حتى يكون لها وقع الدغدغة التي تنشط معها المشاعر والجوارح، بقصد إحراز التفاعل، وإن في مواسم الجذب اللغوي، وتكلّس الأحاسيس وتحجّر الأبعاد الإنسانية.

تنتقي الشاعرة المفردات بعناية بالغة، وتشتغل على تقنية «الحقول المعجمية والدلالية» من أجل توسيع روافد تأسيس الدلالة، فضلا عن الاشتغال التشكيلي على الفضاء النصي كما سبقت الإشارة إلى ذلك، وإذا كان ديوان «قبر بنافذة واحدة» لا يسعنا في تبين هذه المسألة، فإن مجموعة «تغيب... فأسرج خيل ظنوني» تتيح لنا تلمس هذا الإشغال، إذ إن الشاعرة اشتغلت على تيمة معينة، وهي تيمة (الحزن)، وسعت إلى تعزيز هذه الدلالة عبر تقنيات التكرار، والتردد المفهومي، والتضادّ، والاشتقاق والترادف والتجاور الدلالي... وغير ذلك من آليات بلاغة المعجم الشعري.

وإذا كانت مقولة (الحزن) قد تكررت حشواً أكثر من عشر مرات في هذا المنجز



الشعري، فإن الدلالة تتقوّى من خلال تراكم معجم [الخيبة- اليأس- الموت- الصمت- الغياب]، وهيمنته نصّيا، كما أن التقابل بين المعنى ونقيضه يرجّح كفة مستوى دلالي على حساب آخر، تأسيسا على بنية الصراع، ودرجة الحضور والغياب.

ولا بد من التلميح إلى عنصر جمالي آخر اعتمدته الشاعرة سعدية مفرح في إثراء عملها التجريبي الانتهاكي على النصوص، وهو العلاقة بين الكلمات. فإذا كانت الصميمة الدلالية أحكمت مجموعتها الفسيفسائية «قبر بنافذة واحدة»، فجعلت الكلام الشعري خفيف الوقع لسرعة التقاط معنى الجملة/الوحدة الشعرية، فإن مجموعتها «تغيب... فأسرج خيل ظنوني» تنتهج أسلوب خلخلة القرين الدلالي بين المفردات، ما جعل المقولات الشعرية تنزاح عن مضمونها القاموسي، لتأخذ من معناها من صميم انتمائها للجملة الشعرية؛ ولأول

وهلة، يتشكل، لدى القارئ، انطباع عام، هو كون العلاقة الأساس التي ترتبط بين مكونات الجملة الشعرية هي علاقة تنافر وتصادم؛ لكن الدخول في عوالم النص الجوانية، تجعله يطمئن تدريجيا، إلى النسيج الكلي للقصيدة، وينسجم شيئا فشيئا، مع البنية اللسانية الجديدة التي تنحت لها، في أفق النص، معنى ضمنيا تنهله من فعل الانتماء لنسيج هذا النص أو ذاك، في ارتباط مع النسق العام للدلالة.

إن الشاعرة مفرّح تسعى إلى جعل كل مكونات الخطاب الشعري في خدمة المعنى؛ لذلك فهي تستنفر حتى الفراغات ونقط الحذف من أجل الإيحاء والتدليل على المكنونات الشعورية، وهي، هنا تعوّل على وعيها التجريبي من جهة، وعلى حذق القارئ وذكائه التأويلي من جهة ثانية، ونمثل لذلك بالمقطع التالي:

فلسطين التي...

والتي...

والتي...

(ترى.. هل تعود؟)[٢]

يُطالَبُ المتلقي، وهو يجوب تفاصيل المكتوب، أن يكون متيقظ الحواس، مصغياً السمع لكل مكوّنات العالم الشعري، وكأنه يحيى مع الشاعرة لحظة إنبات المعنى ورسوخه، وتحوّله من حالة الكينونة الشخصية إلى حالة الملكية المشاعة. واستنادا إلى ذلك، فاستنبات بلاغة جديدة لكتابة النص الشعري، يقابله لزوما، حدوث تحول جذري على مستوى التلقي؛ ذاك أن القارئ أصبح مطالبا بتحريك كافة مناحي الوعي والإحساس والثقافة، بغية القبض على التجربة الشعرية في تماسّها الجوهريّ مع العمق الروحي؛ فالنص، وفق حساسية مفرّح، ما عاد وجهة لغوية فحسب، بل صار خطابا شاملا من الدّوالّ والإشارات والعلامات، التي تشكل كلا متجانسا، ولا تدلّ إلّا بوصفها جزءاً من نسق عام.

وعموما نجد، هنا، عبر تجربة سعدية مفرح، نبرة حزينة مخاتلة ومتلوّنة تطفح أحيانا، لتتمظهر بجلاء، وفي تعبير مكشوف، وتتفتح حينا آخر، في شكل خلفيات لغوية وإشارية موحية.. وذلك انسجاما مع تلون الإيقاع الشعري والشعوري المحكوم باللحظة الفارقة في الإحساس بالوجود، ومسوغات القول الشعريّ في تَماسٍّ مع سؤال الكينونة، وتفاعلٍ مع الوعي الجمعيّ.

إنّ الذّات، وهي تتكتب شعريّا، تظلّ حاضرة الوعي بالعالم الذي تنتمي إليه، موصولة الذهن ببؤرة التوتر فيه، وواضعة نصب العينيين، حالات انتفاء القيم الإنسانية، في عالم ضاج بالتهافت على الماديات، عالم تضيق فيه، بالتدريج، آفاق الحلم، وتسود فيه نواعير اغتيال ما راكمه البشرُ من روح الحضارة.

---

* ناقد وباحث من المغرب.

(١) سعدية مفرح: تغيب... فأسرج خيل ظنوني، دار الجديد، بيروت، لبنان، الطبعة ١، ١٩٩٤م.

(٢) سعدية مفرح: قبر بنافذة واحدة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر العربية، ط ١، ٢٠٠٨م، ص ٨٦.



التجريب في القصة القصيرة جدا

■ محمد يوب*

من طبيعة القصة القصيرة جداً أنها لا تنتمي إلى مجال فني وإبداعي يكرّس المألوف، ويستكين للجاهز في عالم الإبداع السردي؛ بل إنها استندت على فلسفة إبداعية تؤطرها مقولة «المغايرة الخلاقة» التي تخلخل الجاهز وتتمرّد عليه؛ إنها تُحطّم الشكل الجاهز؛ غير قادر على حمل الأفكار؛ إنها ممارسة قائمة على الهدم والبناء لفتح أفق جديد قادر على تتبع طموحات القصاصين.

وقد أجمع الدارسون على أن القصة القصيرة جدا امتدت في سيرورة تنموية قوامها التحوّل الدائم؛ سواء أكان تحولاً أسهمت فيه عوامل ثقافية وإبداعية فنية، أم تحولاً أفرزته عدة مستجدات اجتماعية وسياسية واقتصادية؛ فهي رهان إبداعي مفتوح، لا حدود له، ولا تخضع لوصفة عامة أو إطار جاهز؛ وليست لها قواعد ثابتة، وراسخة؛ إنها تتمظهر على أصعدة ومستويات مسّها الخرق كبنيات تهمّ اللغة، والتقنية، والبناء المعماري، والمرجعية، وديناميةُ الانفتاح على فنون ومعارف موازية.

فالتجريب، إذاً، رؤية فنية ذاتية وصيرورة فكرية شخصية؛ يصوغها القاص في مختبره أو مشغله القصصي القصير جداً، الذي يخضع باستمرار للتبديل والإزاحة والتحوير وتقليب القوالب الجاهزة؛ ومراجعة معنى التجريب وجدواه؛ إنه قرين الإبداع، لأنه يتمثل في ابتكاره طرائق وأساليب جديدة لأنماط التعبير الفني المختلفة. وهو بهذا المعنى يعدُّ ممارسة فنية مؤطرة بأفق إبستيمولوجي غايته نقض التكرار المملّ، وخرق المتداولِ والمألوف في الكتابة

القصصية القصيرة جدا؛ إنه تعبير عن خرق للمألوف والمتداول في المنجز القصصي القصير جدا، يكسر نظرة الانبهار بالقديم، لأنه يقوم على سلسلة من التراكيب؛ ومن فنون الخداع؛ والهياكل غير الدائمة؛ ويعبر عن رغبة قوية تشترك فيها ثلاث أيادٍ: يد القاص، ويد النص، ويد القارئ الذي يُفعِّل عَملية التجريب ويترجم أبعادها ودلالاتها؛ كما أنه ينشط بعملية تقويض الشكل التقليدي القديم، ينمو وينهض على عملية البناء والهدم الآني؛ وقد اتخذت لنفسها شكلا وبناءً فنيا تمخض عن فرادة أسلوبية قد لا تتحقق في أيّ طراز إبداعي آخر؛ فبالرغم من أنها تأخذ حيزاً ضيقاً من بياض الورقة؛ فإنها تنفتح على مساحة قراءة لا حدود لها في بياض التأويل؛ ويمكن تتبع التجريب في القصة القصيرة جدا من خلال مكوناتها.

أ: الحدث في القصة القصيرة جدا

كل قصة قصيرة جدا لا بد لها من مكونات ثلاثة: قاص-سامع- ما يقصه القاص؛ و«ما» هي الحدث اللحظي الخاطف؛ الذي يعبّر عن موقف طارئ أو جزئية حياتية، كأن يكون سوء الحظ أو الإخفاق أو الموت، ويكون داخليا أو خارجيا؛ عميقا عمق نفسية الإنسان؛ يرقى بالمتلقي إلى درجة مجاورة العالم الواقعي؛ تسهم في إنتاجه العبارات القصيرة جدا، حيث المشهد القصصي القصير جدا يحتوي على عبارات مكثفة، تقص زوائد اللغة؛ وتكتفي باللازم منها وما تحمله من دلالات مضمرة في ثنايا الكلمات القليلة الضرورية؛ المنتجة للمعنى والجمال في الوقت نفسه.

وهذه العبارات تتسع معانيها كلما تعددت أوجه القراءات والتأويلات، ومن ثَمَّ يصبح للجملة القصصية الواحدة عددا لا متناهيا من المعاني والدلالات. وهو ما سماه الشكلانيون الروس «قانون اقتصاد القوات الحية»1 Economie des forces vives حيث الأسلوب الفني يقدم أقصى قدر من الأفكار بواسطة كلمات قليلة؛ لأن الغرض من الكتابة الأدبية ليس هو الكم، وإنما الغرض منها هو الأدبية La litterarite كما قال رومان جاكبسون؛ أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا[1].

فعند تتبع الحدث اللحظي الواحد، وهو ينقل للمتلقي حالة معينة، يمكن لهذا الأخير أن يتصور ويبني عددا كبيرا من الأحداث المنتشرة والمتشظية؛ التي تتداعى حرة من خلال ما تضمره الكلمات من أفعال متضمنة دالة على الحدث؛ وهذا الانتشار والتشظي يفضيان إلى أن يصبح النص أكثر تعددية في إيحاءاته، وأكثر رحابة في تأويله.

فالقصة القصيرة جدا تجعل من الكلمات القليلة ومن الجمل المكثفة بناء سرديا جديدا، تكون فيه الألفاظ مستفزة للمتلقي، وتدفعه إلى أن يعيش هذه اللحظة ويتفاعل معها، شريطة أن يكون القاص ماهرا في اختيار الكلمات والجمل المناسبة لهذا النوع من السرد.

وتسمى هذه الجمل؛ بالجمل القالبية؛ وهي الجمل التي تطمر جملا ثانوية أقل أهمية، لكنها جمل بليغة؛ موجزة، تضيء أرجاء النصّ من الداخل؛ وتقلل فرص تنامي الحدث، والجمل القالبية تعتمد على الإيحاء، وعلى العبارات الموجزة، وربما على الإشارات البليغة التي تفاجئ القارئ بنهايات مفاجئة تخالف توقع

القارئ، فينتهي بما لم يخطر له ببال، ويخلق لديه ما يسمى بالمفارقة المدهشة. فيعرضها مباشرة أمام عمل ماكينة القراءة وآلة التأويل. لتنتج دلالات لا حدود لها لنص واحد متماسك من الناحية الفنية والجمالية.

ولا ينبغي النظر إلى الكلمات في معناها المعجمي؛ بل ينبغي النظر إليها كعلامات دالة؛ ذات مضمون ضبابي وعائم؛ تحيل المتلقي على معطى في العالم الخارجي؛ وتسمى بالعلامات المرجعية التي تحيل إلى شيء ملموس ومُدرَك.

والحدث في القصة القصيرة جدا له مصدران:

١- من الحياة مباشرة؛ ومن التجارب الشخصية؛ ومن تجارب الآخرين.

٢- من الخيال الذي يُبدع أحداثا على شاكلة ما يحدث في الواقع.

ويعتمد القاص على موهبته في القص وذلك بالمزج بين الخيال والواقع؛ من دون السقوط في الحرفية والآلية والاستنساخ الأمين للواقع؛ وإنما يحاول القاص النظر إلى الواقع من خلال رؤية تعيد إنتاج الواقع من جديد بغنىً أكثر.. وبنظرة عميقة وشاملة؛ وهو ما نسميه بالانزياح عن المعنى الحقيقي المعجمي إلى معانٍ أخرى تُفهم من خلال السياق؛ ومن خلال الإحالة والإشارة؛ حيث اللغة في القصة القصيرة جدا تحيل على ما هو غير اللغة؛ لأن الذهن عندما يتلقى النص القصصي القصير جدا، يترجمه حسب ما يوحي إليه من دلالات في الواقع.

ب: السرد في القصة القصيرة جدا

في عُرف القصة القصيرة جدا؛ لم يعد للحكي دور في بناء المشهد القصصي القصير جدا، بل استبدله بسرد جديد، هو «السرد الالتحامي»، ونقصد به الكيفية التي تترابط بها الكلمات لتكوين البنية التركيبية السطحية للمنجز القصصي القصير جدا؛ حيث يصبح للفعل القدرة على اختزال زمن الحكاية من خلال وجوده الذاتي؛ ومنه تتوالد الجمل المختزلة والمكثفة، والفاعلة التي تنقل المشهد القصصي القصير جدا بقليل من الكلمات، التي يختارها القاص بعناية فائقة؛ وكأنه يبنيها بناء معماريا، لا تغلب فيه كلمة على أخرى ولا جملة على جملة؛ وذلك بغرض الإيجاز الذي يعرفه ابن الأثير بقوله «هو دلالة اللفظ على المعنى، من غير أن يزيد عليه»[٢].

ويقوم «السرد الالتحامي» وينهض على مجموعة من الآليات المتحكمة في إنتاجه، منها:

١. الانتقال من تركيب لغوي إلى آخر بإقامة التجاور بينهما من دون علامة ترقيم.

٢. الالتحام المقطعي.. وذلك بإدماج حدث فرعي تفسيري داخل الحدث الأساس.

٣. توزيع سواد الكتابة على بياض الورقة.

٤. تفكيك الكلمات أفقيا أو عموديا بشكل حركي؛ مع الاحتفاظ على التحامها وانسجاما مع انسياب الحوار اللفظي والتركيبي.

٥. التعاقب والتزامن الخطّي الذي تعتريه فراغات زمنية ناتجة عن تقنية الحذف.

٦. التوازي بين حدثين بشكل تناوبي تحكمه علاقة زمنية تزامنية.

٧. تقنية العود على بدء، أو الأفعواني الذي يسمى بالأفعى التي تأكل ذيلها.

إنه سرد ما بعد حداثي قائم على تراكيب لغوية قصيرة جدا؛ تنشأ ضمن شبكة من الثنائيات المتقابلة، والمتضادة والمختلفة التي تشكل لغة مبنية على مفارقة تراوغ أفق انتظار المتلقي، إذ إن الثنائيات الضدية لا تقتصر على البنية اللغوية، وإنما تنسحب إلى مفاهيم مركزية في ذهن الإنسان، وتشغل لديه الذاكرة القصيرة جدا؛ لأنه على المستوى البسيكولوجي قد ميز أطباء الأعصاب والسيكو - فزيولوجيون عند دراستهم للبنية الدماغية للإنسان؛ بين الذاكرة الطويلة والذاكرة القصيرة التي لا تتعدى الدقيقة، والذاكرة القصيرة جدا التي تحسب باللحظة؛ والاختلاف ليس كمياً فحسب، فالذاكرة الطويلة هي من نمط السرد الطويل، في حين أن الذاكرة القصيرة هي من نمط السرد القصير؛ والذاكرة القصيرة جدا هي من نمط القصة القصيرة جدا؛ كما أن استمرار الذات الإنسانية وتمدّدها ليس سوى أسطورة، والحقيقة إن الإنسان ذرةٌ تنشطر دائما وتتشكل من جديد كما قال «بريخت» في مسرحية «ماكبث».

كما أن القصة القصيرة جدا تنمو وتنهض على قاعدة اللعب بالكلمات، وبكيفية صياغتها، سواء من حيث التقديم والتأخير، والإيجاز والحذف واعتماد الثنائيات الضدية؛ والغموض والإبهام؛ واعتماد أساليب التشبيه؛ مشكّلة بذلك مجموعة من الوحدات المتعالقة والمتشاكلة التي من شأنها أن تسهم في إنتاج المفارقة في المشهد القصصي القصير جدا.

ويمكن تتبع نماذج من «السرد القصصي الالتحامي» من خلال تجربتين قصصيتين الأولى للقاصة نعيمة القضيوي والثانية للقاص علي بنساعود.

فالقاصة نعيمة القضيوي في قصة الجاذبية:

تأمل التفاحة؛

كم هي مغرية وفاتحة للشهية..

تذكر تفاحة نيوتن وتفاحة آدم..

وحار في فهم معنى الجاذبية![٣]

فالقاصة ربطت بين فعلين؛ هما فعل التأمل وفعل التذكر اللذان وقعا في لحظة زمنية واحدة؛ لكنهما ساعدا على تداعي مجموعة من الأحداث الغابرة في الزمن؛ أحداث تفاحة آدم والتاريخ الطويل المرتبط بهذه الحكاية، وتفاحة نيوتن التي تسببت في اكتشاف قانون الجاذبية التي كانت هي محور القصة. فالجاذبية هنا حققت المفارقة القصصية؛ هل المقصود بها: جاذبية حواء تجاه التفاحة؛ جاذبية حواء تجاه الفعل المحرم؛ جاذبية حواء تجاه الشيطان؛ جاذبية آدم تجاه حواء؛ جاذبية نيوتن تجاه التفاحة؛ جاذبية نيوتن تجاه نظرية قانون الجاذبية. كلها أسئلة تسهم في تأويل النص القصصي القصير جدا وتجعله أكثر حيوية دينامية.

تعد تجربة الأديب المغربي علي بنساعود الموسومة بظلال ذابلة نقلة نوعية في احترام تقنيات السرد القصصي القصير جدا؛ إذ تضمنت نماذج قصصية قصيرة جدا احترمت الخط المنطقي للسرد الالتحامي، الذي ينقل المادة القصصية من واقعها الواقعي إلى الواقع المتخيل؛ ومن هناك، يستمد مادته

القصصية المتخيلة وفق آليات اشتغال منطقية ومنظمة، إذ إننا نلاحظ أن القاص في مجمل هذه المجموعة القصصية قد انفعل مع قضايا كونية إنسانية خارج الذات، ونقلها إلى العالم الإنساني داخل الذات، ومنه أخذ مادته الأدبية المتخيلة، وأصبح عالما جديدا مترابطا، يختلف في اتساقه وانتظامه وتركيزه وحراريته الوجدانية عما كان عليه في الطبيعة؛ فبعد ما كان العالم متشظيا متشرذما تحكمه نقمة التمزيق والتفريق، أصبح عالما منتظما جميلا رتقته يد القاص وأغنته بالجمل المختزلة والمركزة المشحونة بالمعاني والدلالات.

فقصة «غابة» بصيغة التنكير وبمفرداتها المختزلة، تحمل في طياتها كمًّا هائلا من المعاني المتداعية والمتشظية؛ فبمجرد قراءتها وارتطامها بمتخيل القارئ يترجمها إلى دلالات لا متناهية محكومة برابط خطي منطقي يحميها من الانفلات والانفراط.

فالقصة ابتدأت بفعل ماض ناقص قادم من الزمن الماضي، ومر على الحاضر ثم توغّل في عمق المستقبل، من دون أن تكتمل حركية فعل «كان» الناقص الدال على استمرار القبح والتدمير والترويع الذي يوجهه البشر في حق الكون والطبيعة والإنسانية ككل، في عالم من المفترض أن يكون هادئا وآمنا.

لقد وزع القاص السرد في هذه القصيصة إلى ثلاثة أجزاء يمثل كل جزء منها مشهدا مستقلا بذاته:

أ- **كان الأطفال يرسمون الربيع**

ب- **تسللت بندقية**

ت- **رعت الطيور والفراشات**

وتدخل هذه التقطيعات المشهدية تحت عنوان مُشكل ومُلغز، «غابة»، يمثل علامة سيميوطيقية تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص، إذ إن مضمون القصة «غابة» ينسجم منطقيا مع دلالة العنوان، التي توحي مباشرة إلى قراءات متعددة، تتعدد بتعدد القراء وبنوعية مقروئياتهم؛ فمنهم مَن يقرأها بشكلها السطحي ويستمتع بما فيها من معنى سطحي؛ ومنهم مَن يقرأها قراءة على مستوى البنية العميقة، فيؤولها إلى تأويلات عدة، تتماشى وحمولاتها الفكرية والأيديولوجية؛ وقد يقرأها أحد القراء بأن «غابة» هي هذا العالم المليء بالصراعات والمتناقضات وتعدد الجرائم والعدوان.. وبهكذا قراءة تصبح القصة القصيرة جدا - بالرغم من محدودية كلماتها على مستوى الملفوظ- منطقية وغنية ومنفتحة على العديد من الإمكانات التأويلية المحتملة.

ج: الشخصيات في القصة القصيرة جدا

أما فيما يخص الشخصيات المؤثثة لفضاء القصة القصيرة جدا، فلم تعد شخصيات من دم ولحم «en chaire et en os» تسير مع السير التعاقبي والتزامني للمشاهد القصصية، وإنما أصبحت عبارة عن علامات مركبة (ممثلون)، تقوم بدور العامل في الجملة القصصية، تؤدي مجموعة من الوظائف اللحظية (الموتيفات) التي يحددها القاص، وتتحدد صفاتها من خلال علاقاتها بباقي العلامات الأخرى، وتنعت هذه الشخصيات بأنها ورقية «en papier et en encre»، انفلاتية، زئبقية، غير مُعدّة سلفا وإنما يتم بناؤها مع بناء المشهد القصصي القصير جدا، وهو ما يسميه البلاغيون

ببلاغة الشخصيات[٤]. لأن القاص يقدمها بشكل «نابضحي» تقدم لنا الأحداث والأدوار دون وصاية من أحد، مما يدفع القارئ إلى توهم حقيقتها فيصبح جزءاً لا يتجزأ من النسيج العام للقصة القصيرة جدا. وتكون الشخصيات إما مرجعية تاريخية، أسطورية... أو شخصيات إشارية، تنوب عن القاص وتتكلم باسمه، أو شخصيات استذكارية، تنسج شبكة من التداعيات والتذكرات. وغالبا ما يختبئ القاص وراء شخصياته، ويوزع عليها الأدوار.

ولكي تتم عملية القراءة بشكل متكامل، يجب على القارئ أولا ملامسة النص من الداخل لمعرفة الخارج، أي معرفة انفعال الشخصيات وليس معرفة أفعالها، معرفة وظيفة الشخصيات وليس أفعالها، حيث الوظائف في القصص القصيرة جدا تبدو للقارئ مترابطة فيما بينها، والشخصيات تبدو مترابطة ومتلاحمة تؤدي وظائفها بشكل منطقي.

والقاص يلجأ عند اختياره للشخصيات إلى تقنية الاختزال، بتركيزه على جوانب محددة في الشخصيات وإهمال جوانب أخرى؛ فهو لا يعبأ بذكر الأسماء، والعمر، وملامح الوجوه، والهيأة الخارجية الظاهرة. وكثيرا ما نجد القاص يستعمل الضمائر التي تعوّض الشخصيات؛ لأنها تقوم بدور القناع الذي يغطي وجوه الشخصيات المؤثثة لفضاء القصة القصيرة جدا، إذ يؤدي ضمير المتكلم الدور الرئيس، وضمير المخاطب يقدم دور المستمع. وتستعمل الضمائر للدلالة على ما تضمره من دلالات.

د: الفضاء القصصي القصير جدا

لم يعد المكان عنصرا مستقلا بذاته.. ولا الزمان كذلك؛ فقد أصبحت العلاقة بينهما تشكل وحدة مترابطة في العمل القصصي القصير جدا، تقوم على التأثير المتبادل بين طرفيها؛ فالزمان يتكشف في المكان بوصفه البعد الرابع له، والمكان يدرك ويقاس بالزمان[٥].

ومن جهة أخرى أصبح المكان والزمان معادلين للشخصية، يشكلان ما يسمى بالفضاء القصصي المحدود، حيث الشخصيات والزمكان كائنات حيّة فاعلة، تسهم في تنامي السرد القصصي القصير جدا؛ لأنها تقوم بدور الممثل في القصة القصيرة جدا؛ فبدل البحث عن الزمان الموجود، بدأ القاص يتحدث عن الزمن المنشود. فعندما تحدث عبدالرحيم التدلاوي عن النهر، عدّه سريرا ينام عليه الماء ويستريح، وما دام كذلك فهو ماء نقي طهور، فإذا خرج عن سريره أصبح غير طاهر، ففي هذه القصة القصيرة جدا عدة معان يمكن للقارئ تتبعها واستخلاصها من هذا الجسم القصصي القصير جدا، إنها تلخص تجربة حياة ونظرة عميقة إلى الزمن القادم الطاهر البعيد عن كل منغصات الحياة... فالعبارة كما نرى ضيقة.. لكن متسعها المعرفي والدلالي شاسع، يأخذ ذهن المتلقي ويجعله يتخيل ويتصور كيف يكون النهر سريرا ينام عليه الماء، فتنتقل الصورة إلى ذهنه، وكلما زاد أعاد القراءة كلما تعددت أوجه التأويل في ذهن المتلقي «**سئل النهر: لم لا يخرج ماؤك عن سريره؟ رد: لكي يحافظ على طهارته...**» ماء[٦].

بمعنى أن البناء الشكلي للقصة القصيرة جدا لا يقترن فقط بالمدى الذي تأخذه داخل اللغة بالطول أو القُصر، وإنما يعتمد على مرتكزات

رئيسة مهمة تميزه عن القصة القصيرة التقليدية، وذلك هو الاختزال والتكثيف في الحدث السردي والاكتفاء بأقل الشخصيات، إضافة إلى زمكانية مقننة؛ فالتكثيف(يحدد بنية القصة القصيرة جدا ومتانتها لا بمعنى الاقتصاد اللغوي فحسب، وإنما في فاعليته المؤثرة في اختزال الموضوع وطريقة تداوله، وإيجاز الحدث والقبض على وحدته)[٧]، إذ إنها تقفز مباشرة إلى الحدث المركزي من دون مقدمات، مكتفية بالإطار الذي يوفرها لها ذلك المركز لخلق أجواء القصة القصيرة جدا، فهي تعتمد على حبكة بسيطة في فضاء زمكاني مختزل. وللخروج من الإطار اللغوي المقنن تحاول القصة القصيرة جدا فتح فضاءات دلالية من خلال اللعب بالفضاء الافتراضي الذي توفره اللغة، وكذا الإحالات التناصية التي تفتح مسارب واسعة التأويل.

١ - الفضاء القصصي القصير جدا وفائض المعنى

لقد حظيت القصة القصيرة جدا باهتمام النقاد والباحثين، وتناولوها من زوايا متعددة كالحبكة والشخصيات والصراع والرؤية السردية والبناء الفني. ونحن في هذا المبحث النقدي سنهتم بتيمة الفضاء القصصي باعتبار أن القصة القصيرة جدا هي فن التفضيئ الزمكاني بامتياز.

فعلى الرغم من المحاولات النقدية التي تحاول التفريق بين الأجناس الأدبية المكانية كالنحت والفنون التشكيلية، وبين الأجناس الأدبية الزمانية كالموسيقى والشعر والنثر؛ فإننا نلاحظ أن القصة القصيرة جدا لا تستطيع التخلص من هذين المحورين في بناء عمل قصصي قصير جدا. وعندما نميز بين مكونات هذا الفن أو ذاك، فإننا نفعل ذلك من أجل الدراسة فقط؛ لأن الفنون الأدبية متداخلة، إذ إن كل فن يستعير خصائص ومميزات فن آخر، فالقاص يستعير وصف المشهد القصصي القصير جدا من الشعر ومن الرسم، ويتتبع تفاصيل المكان من النحت، فتجده يرصد أبعاد المكان وأحجامه وأشكاله بواسطة الكلمات المقلة؛ وهنا تدخل براعة القاص في القصة القصيرة جدا، لأنه لا يقدم تفاصيل المكان ولا يقدمها دفعة واحدة.

٢ - الفضاء القصصي القصير جدا والبعد البصري

عند تتبع المجاميع القصصية القصيرة جدا، نجد أن القاص يعاني من قلق البعد البصري في القصة القصيرة جدا، وتحدوه رغبة في تحطيم بناء السرد القصصي وتغيير شكله من الشكل التقليدي المعهود إلى أشكال بصرية مختلفة تختلف باختلاف طبيعة القصة القصيرة جدا وتنوع مواضيعها، إنه يريد خلخلة البناء المعماري لها، لكي تعبر عن طبيعة هذا الجنس الأدبي الذي يعتمد على التكثيف والإضمار والإقلال.

وأول ما يصدم القارئ على مستوى تلقي العين، هو الشكل الكاليغرافي الذي يميز الكتابة القصصية القصيرة جدا، والذي يركز فيه القاص على توزيع المشاهد والمقاطع القصصية داخل الصفحة الواحدة، إضافة إلى توزيع السواد على البياض وعلامات الترقيم وتناثر الحروف من أعلى إلى أسفل، أو عكس

ذلك، وفق نظام جميل يزيد من جمالية القصة القصيرة جدا، ويساعد على فك مغاليقها وإضاءة عتماتها. لأن القارئ وهو يتصفح المجموعة القصصية، يدرك من خلال هذا التوزيع قدرة القاص على فهم دواليب الفضاء القصصي وأسراره، وعندما يكشف هذه المغاليق تتكشف لديه مغاليق العالم وخباياه. وتتجلي رؤية القاص إلى العالم وما توحي به هذه الأشكال وهذا التوزيع للألفاظ من معان قابعة في لاشعور الملقي والمتلقي.

فالقاص الحقيقي، هو الذي يعيش قلق بياض الصفحة كما يعيش قلق سوادها؛ لأنه محكوم بعدد قليل من الكلمات التي ينبغي عليه توزيعها التوزيع المناسب؛ إنه يعيش قلقا في الحيز الزمكاني.. ما يدفعه إلى الصمت الهنيهي لكي يترك المجال واسعا لهذه الكلمات القليلة لكي تحكي عن نفسها، وعن امتدادها واستمرارها في الوجود، وتفتح المجال للقارئ ليشارك في كتابة القصة القصيرة جدا، وهكذا يتداخل فضاء الوقائع مع فضاء القص القصير جدا وتتداخل معهما نفسيتا القاص والقارئ وروح النص القصصي القصير جدا.

٣ - القصة القصيرة جدا وشجون الفضاء القصصي القصير جدا

فالفضاء القصصي القصير جدا يثير في المتلقي الإحساس بالكينونة في الزمان والمكان بمفهوم هايدجر، لأنه لا يمكن للأحداث أن تنهض وتنمو من دون فضاء يحتضنها، غير أن ما يميز الفضاء في القصة القصيرة جدا هو ميزة التكثيف والاختزال المفضيان إلى حميمة الفضاء والانسجام والتناغم معه؛ فغالبا ما تكون الفضاءات فيها مغلقة أو معزولة، وإن كانت في أحايين مفتوحة.. فإنها تكون مفتوحة في إطار ضيق لا يتعدى مرأى البصر.

إن القاص عندما يقدم الصورة الفضائية بشكل جمالي متناسق يحترم أبعاد الفضاء المتخيل، إنه يسهم في خلق متعة القراءة لدى القارئ من خلال تتبعه لوصف فضاءات القصة القصيرة جدا عبر بوابة الكلمات؛ ما يساعد على تعميق الصلة بين القصة القصيرة جدا والقارئ، وما يورطه ويدخله كعنصر مشارك في تشكيل رؤية مشابهة لرؤية القاص، على اعتبار أن القاص يقدم الفضاء القصصي القصير جدا كمكون من مكونات السرد القصصي وعنصرا مهما في عملية القص، كما أنه يقوم بإيهام القارئ بحقيقة الفضاء القصصي القصير جدا بواسطة تداخل المكاني بالزماني بنفسية القاص، ويجعله يشعر بأنه يعيش في العالم الحقيقي وليس في عالم الخيال، وكلما كان تكثيف الحديث واختزاله عن الفضاء القصصي القصير جدا.. كلما كان العمل القصصي القصير جدا أقرب إلى الحقيقة.

وكلما كان الفضاء القصصي قريبا من الشريحة الاجتماعية للقراء، كلما كانت القصة القصيرة جدا قريبة من حياة القارئ، ومن ثَمَّ تساعده على التفاعل مع أحداث العمل القصصي، ومع حميمية الفضاء ودفء أركانه وزواياه. كما أن الفضاء لا يقدم في القصة القصيرة من أجل الزينة، أو لأداء وظيفة تجميلية، أو زخرفية، وإنما يقدم كعنصر من أهم العناصر المشكلة للعمل القصصي القصير جدا.

ومن هنا، تأتي مهمة الفضاء القصصي القصير جدا في إيهام القارئ وإقناعه بحقيقة ما يقرأ، لأنه يمزج الواقعي بالخيالي، ويتدخل عميقا في تفسير ووصف الفضاءات التي تجري فيها الأحداث التي هي جزء لا يتجزأ من شخصيات القصة القصيرة جدا.

وتعد الأرض بمحيطها الاجتماعي والنفسي من أهم الفضاءات التي تناولها كتاب القصة القصيرة جدا؛ فهي مصدر هوية الإنسان ووجوده، وبينها وبينه علاقة حميمية استطاعت استيعاب أعماله القصصية، كما نجد عند عز الدين الماعزي في «حب على طريقة الكبار»، وعند إسماعيل البويحياوي في «ندف الروح».

لقد ربطت القصة القصيرة جدا علاقة وطيدة بين الأرض والإنسان، وبينت قيمتها في أعماقه وكيانه ما لها من دلالة في كيانه، وما تخزنه من مخزون ثقافي وحضاري وإنساني له جذور ضاربة في أعماق النفس والذاكرة الإنسانية. معبرا عن التغيرات التي عرفتها الأرض، واكتساح الإسمنت المسلح للخضرة، وموت الغرس، وقطع الأشجار، وتغيّر بنية الحياة الاجتماعية والاقتصادية، وطبيعة المنتوج الغذائي للمواطن في البادية، ومغادرة الطيور لأوكارها، كل هذه المعطيات عكستها القصة القصيرة جدا في بنائها وتشكيل بنيتها السردية، لأنه لا يمكن فصل الفضاء القصصي عن مكونات السرد القصصي القصير جدا، وأي فصل بين هذه المكونات هو من أجل تسهيل الدراسة فقط.

ونشير بأن جمالية الفضاء القصصي تكمن في قدرة القاص على نقل القارئ من الفضاء الذي يحيط به إلى فضاء القصة القصيرة جدا، وهذه الطاقة الخلاقة هي التي تستطيع أن تمحو المحيط الخارجي الحقيقي، وتجعل محيط القصة القصيرة جدا بديلا متخيلا.

فالقاص إسماعيل البويحياوي استطاع أن ينقل القارئ من فضاء المدينة إلى فضاء القرية التي شبَّ وترعرع فيها القاص، وجعلنا نتلمس ونتحسس الفضاءات التي كان يتحرك فيها، وكأنه يقدمها في شكل لوحة فنية لها أبعاد ثلاثة، ووسيلته في ذلك تحكمه في الأسلوب واختيار الكلمات المناسبة لذلك، وفق تناسق وترتيب يخدم المعنى الواصف للفضاء؛ ووسيلته في ذلك أنه يقدم فضاءات من واقع القارئ، وليست فضاءات مجردة لكي يحسسه بحقيقة هذا الواقع.

يعتمد البويحياوي على أسلوب الوصف التعبيري الذي يهتم بأثر الفضاء على المتلقي أكثر من اهتمامه بالفضاء نفسه، بمعنى أنه لا يقدم الفضاءات مجردة بعيدة عن الإنسان، وإنما يقدمها في حركيتها، وفي علاقتها بروح الإنسان، وكأننا عندما نقرأ القصة.. نشعر بروح القاص تتخلل التفضيئ القصصي وتحرك الأحداث، معتمدا في ذلك قدرته على التخيل الذي يعطي للمادة القصصية المختزلة والقصيرة جدا روحا وحيوية.

فعندما يصف الأرض، يصفها وهي تعانق المطر، لكي يلدا معا البذور.. وهي حية تنمو وتحيا كل يوم، وهكذا تصبح الأرض كائنا حيا يفرح بحلول فصل الربيع، وتنتعش بقطرات المطر، وهذه الحيوية تمتزج بمشاعر القارئ.

فالأرض في قصص البويحياوي هي ذلك

الفضاء المنفتح، الممتد الواسع الذي يؤلف بين مشاعر الناس البسيطة، عكس تناوله للمدينة التي يراها ذلك الفضاء المغلق الذي يعكر صفاء الحياة، ويُعبّر عن سخط الناس ورفضهم لتعقيدات الحياة.

كما أننا ونحن نقرأ المجموعة القصصية «ندف الروح»، نشعر كأن الفضاء إنسان حي استطاع القاص أنسنته وبثَّ الروح فيه، جاعلا منه شخصية ممثلة تقدم أدوارها في فضاء القصة القصيرة جدا؛ فالنافذة في لوحة الغلاف وفضاء البيت القديم بكل مكوناته، تدخل في علاقة حميمة مع المتلقي، تعانقه وتداعبه في جو حميمي مليء بالحيوية والحركة والدينامية.

وعند عز الدين الماعزي نجد الفضاء القصصي جزءاً لا يتجزأ من القصة القصيرة جدا، بل قد نقول بأن التفضئ القصصي هو القصة نفسها، لأن أغلب قصصه اعتمدت التفضية القصصية كمنطلق لتفريغ المحتوى القصصي، ومن خلاله تفهم أبعاد القصة القصيرة جدا واستراتيجيتها (**رسم الطفل مستطيلا، مثلثا، مدخنة، سلكا هوائيا عاليا في آخره شبكة.. وضع النوافذ الزجاجية والباب الخشبي ودرج السلالم، مربعا للحديقة وشجرة باسقة.. رسم نفسه طفلا يحمل محفظة متجها إلى المدرسة، مفتونا بالرسم، كان الطفل يمعن بعينيه في الأعلى سحابة سوداء أمطرت.. فمحت الرسم.**)[8] موت ساموارئي.

فعند قراءة هذه القصة القصيرة جدا بالرغم من بساطتها فإنها تحمل معانٍ كثيرة، وتلخص سيرة كائن إنساني حي له طموح في الحياة، يرسم ويخطط مستقبلا غامضا وغارقا في التعتيم والظلام؛ قصة تحكي سيرة حياة أجيال كثيرة ومتعددة عاشت الويل وعانت من شظف العيش؛ حياة فئة كثيرة من شباب المغرب الذين لم يستطيعوا التعبير عن معاناتهم، لكن القاص عز الدين الماعزي استطاع بأدبيته الوقوف على هذه المعاناة والتعبير عنها أدبا.

فالقصة تجمع الأيادي الثلاث.. يد القاص ويد القصة ويد القارئ، تشعر وكأنها كتبت بنفسية وهوى واحد، فيها حميمة ودفء الفضاء الذي شبَّ وترعرع فيه كل من القاص والقارئ؛ لأن القصة تعني كل شاب عاش هذه الحياة، ولأن القصة في حقيقتها هي قصة أجيال تتكرر، لكن مَن استطاع تقديمها بين يدي القارئ هو القاص بحرفية عالية وبلغة قريبة من حس المتلقي بمختلف مستوياته، حيث كل واحد يقرؤها بحسب رؤيته إلى العالم وبحسب زاوية الرؤية عنده.

٤- حركية الصورة في القصة القصيرة جدا

ومن هذا المدخل البسيط لمعنى الفضاء ووظيفته في القصة القصيرة جدا ندخل إلى بوابة أعمق، وهي: أيهما أسبق الكلمة أم الصورة في بناء هذا الفضاء؟ لأننا ونحن نقرأ القصة القصيرة جدا، لا تؤثر فينا الكلمات بقدر ما تؤديه فينا الصور التي تحدثها هذه الكلمات في نفوسنا، كقراء متتبعين للفظة وهي تتحرك في فضاء القصة القصيرة جدا؛ لأن الكلمات تؤدي وظيفة أولية تليها وظيفة أقوى وأهمية، وهي وظيفة الصورة التي تقع قوية في نفسية القارئ، فنحن عندما نعود إلى قصة «موت ساموارئي»،

نشعر بأن الصورة كانت تتوالد وحدها متتابعة في خط واحد قادمة من الخارج، متخذة شكلا معينا في ذهن المتلقي، وقد اعتمد القاص في ذلك على تقنية الوصف الذي يساعد على التيقن والإيمان بحقيقة ما نقرأ، ويترك المجال والمدى مفتوحا وقابلا للكثير من القراءات والتأويلات.

ونلاحظ أن عز الدين الماعزي كان بسيطا في اختيار الكلمات، لم يعتمد أساليب استعارية، والقصة خالية من التشبيهات والانزياحات اللغوية، وقد ترك للفظة الحرية في تتبع كل الأشكال الهندسية والمعمارية، من دون إدخال الذات الساردة، وإنما ترك القصة تعبر عن فضاءاتها بنفسها بضمير الغائبة الذي يدفع القارئ إلى محوه، وإضافة اسمه كذات ساردة؛ وهكذا تتنوع أشكال الصورة بتنوع وتعدد الذوات القارئة.

وفي «الوشم صوتا» للقاص عبداللطيف الهدار تنبعث رائحة الصورة وتتجلي قسماتها من خلال عتبة العنوان حيث هناك سميأة في العنوان، الغرض منها تقديم المجموعة القصصية على أنها منمنمات متحركة داخل فضاء المجموعة القصصية، تكون الصورة اللفظية بطلتها، حيث الكلمات تتحرك فيها محدثة رجة في ذهن المتلقي، وتساعده على خلق عوالم متخيلة يلتقي فيها القاص والقارئ والنص القصصي لأداء اللوحة القصصية المقروءة بصيغ وصور مختلفة؛ ففي قصة خرج ولم يعد «**الرجل العادي الذي اعتاد أن يرتدي وزرته الخضراء، ويودع أهله كل صباح، قبل أن يخرج للاسترزاق على غير العادة، لم يعد إلى بيته ذاك المساء. كل ما عاد منه خرقة خضراء، رصعتها ثقوب سود وكتابة حمراء**»[٩].

يقدم لنا عبداللطيف الهدار مشهدا سينمائيا اعتمد فيه على تقنية بصرية، سرد فيها حالة الجندي البسيط الذي يرتدي الزي العسكري المعروف باللون الأخضر، ولكن في يوم من الأيام رجع جثة هامدة مضرجة في دمائها، وكأنها كتبت تاريخ هذا الجندي وسيرته.

فمن خلال الكلمات، ومن خلال دلالات الألوان، تتداعى مجموعة من الصور في ذهن المتلقي، بل تتشكل لديه معانٍ متعددة وسيناريوهات مختلفة عن سبب هذا الفعل الذي تسبب في قتله، وهكذا تحكي الكلمات ما لم تستطعه الصورة السينمائية. فقد تمكن الهدار من خلال الكلمة أن يخلق لوحة يتصارع في تفكيك أسرارها القراء.

فالصورة وحدها التي خلقت الكلمات وأعطتها معنى (يرتدي- يودع - لم يعد إلى بيته خرقة خضراء- رصعتها ثقوب سوداء- كتابة حمراء)[١٠]، فالصورة هي التي تختار الكلمة وتستدعيها لكي تقدم المعنى المطلوب؛ فنحن كقراء تصلنا الصورة قبل أن تصلنا الكلمة، إننا نفكر بالصورة ولا نفكر بالكلمات، لأن الكلمات اختراع يأتي بعد الصورة، وهي أداة تأتي لكي تقدم معنى الصورة، بل أكثر من هذا تقدم فائض المعنى الذي يبحث عنه القارئ.

٥: المفارقة في القصة القصيرة جدا
١- المفارقة لغة واصطلاحا

القصة القصيرة جدا من حيث هي مادة لغوية، لا تطابق الواقع المادي ولا تحاكيه، بل تفارقه؛ وحركة المفارقة هي حركة نمو وتطور لا توازي الواقع فتحلق فوقه كالظل يواكب صاحبه، بل تنمو وتنهض على حدٍّ صراعي هو

حدُّ التناقضات.

ولا يتحقق البناء السردي في تجربة القصة القصيرة جدا إلا عبر كوّة المفارقة، وقبل الخوض في الموضوع، لابد من تعريف مفهوم المفارقة «L'ironie»، فهي اسم مفعول من «فارق» ويقال: فارق الشئ مفارقة وافتراقا أي باينه، وفارق الرجل امرأته مفارقة وفراقا: بَاينها وافترق عنها. والفرقان بمعنى القرآن وهو كل ما فرق بين الحق والباطل.

وفي الاستعمال الاصطلاحي لم ترد باللفظ نفسه، وإنما وردت بمعان أخرى منها «التعريض»، و«التشكك»، و«المتشابهات» و«تجاهل العارف»، و«تأكيد المدح بما يشبه الذم»، و«تأكيد الذم بما يشبه المدح».

أما في الدراسات الغربية، فقد جاء في «معجم أكسفورد المختصر»، أن «المفارقة هي أن يعبر المرء عن معناه بلغة توحي بما يتناقض هذا المعنى أو يخالفه، ولا سيما بأن يتظاهر المرء بتبني وجهة نظر الآخر، إذ يستخدم لهجة تدل على المدح، ولكن بقصد السخرية أو التهكم، وإما هي حدوث حدث أو ظرف مرغوب فيه، ولكن في وقت غير مناسب البتة، كما لو كان في حدوثه في ذلك الوقت سخرية من فكرة ملاءَمة الأشياء، وإما هي استعمال اللغة بطريقة تحمل معنى باطنا موجها لجمهور خاص مميز، ومعنى آخر ظاهراً موجها للأشخاص المخاطبين أو المعنيين بالقول»(١١).

فالمفارقة بهذا المعنى، هي فن قول شيء من دون قوله حقيقة، أي أننا في المفارقة نتوصل إلى فهم المعنى المقصود، وليس من خلال ما يدل عليه لفظا، بل بما يكمن في اللفظ الذي قيل من معنى لم يدل عليه القول(١٢).

إنها تؤدي المعنى الدقيق، وتحدث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبديرا، وذلك بخلق بنيات أو مسارات يحكمها التناقض والاختلاف، إذ يحيل الضد على ضده فيضيئه دلاليا، كأن يضيء الموت الحياة والمر الحلاوة، والسواد البياض..

أي أنها تتمثل في أوجه التناقض والتضاد في علاقات وأطراف يجب أن تكون متوافقة، وكذلك فيما يظهر لنا عكس حقيقته، إذ نرى العبث في الجد، والزيف في الحقيقة، ولهذا تتصل المفارقة في كثير من صورها بالتهكم والسخرية والدهشة والألم والإحساس بالفجيعة والمأساة، والمفارقة تسير عكس أفق انتظار المتلقي، فتصدمه بقفلتها المدهشة، إن القاص ينتقي كلماته وعباراته في اتجاه تقابلي، يقوم وينهض على الدينامية والحياة في نسيج الجملة القصصية.

٢-أنواع المفارقة

قسم ميويك المفارقة إلى قسمين(١٣):

١- المفارقة اللفظية

٢- مفارقة الموقف

أما المفارقة اللفظية فهي نمط كلامي، أو طريقة من طرائق التعبير يكون المعنى المقصود فيها مناقضا أو مخالفا للمعنى الظاهر، وهي نمطان، أطلق على الأول أسلوب «الإبراز» وعلى الثاني أسلوب «النقش الغائر».

أما مفارقة الموقف، فقد قسمها إلى خمسة أقسام هي:

أ- مفارقة التنافر البسيط.

ب- مفارقة الأحداث.

ت- مفارقة الدرامية.

ث- مفارقة خجاع النفس.

ج- مفارقة الورطة.

وقد قسم المفارقة من ناحية درجاتها إلى ثلاث درجات:

أ- المفارقة الصريحة.

ب- المفارقة الخفية.

ت- المفارقة الخاصة.

كما قسمها من ناحية طرائقها وأساليبها إلى أربعة أقسام هي:

أ- المفارقة اللاشخصية.

ب- مفارقة الاستخفاف بالذات.

ت- المفارقة الساذجة.

ث- المفارقة الممسرحة.

والقاص لا يكتب القصة القصيرة جدا من أجل التفنن في اختيار الكلمات، وما تحدثه من جمالية وشعرية آسرة، وإنما يكتبها من أجل تبليغ رسالة معينة، فيها حمولة معرفية ورؤية إلى العالم، حيث الخطاب القصصي القصير جدا بقدر ما يستحضر رونق الكلمة البليغة وجمالها، بقدر ما يغوص في باطن الشخصية كاشفا عن أغوارها، مقربا صورتها من القارئ.

ففي قصة «كعكة» للقاص عبدالرحيم التدلاوي، نرى الكلمات تترحك في فضاء القصة القصيرة جدا، لترسم مشهدا مفارقا استهله القاص بالاحتفاء العائلي بمناسبة خروج الأب من المشفى، لكن النهاية كانت حزينة ضد ما كان يتوقعه القارئ، حيث لم تعد كعكة الفرح هي موضوع القسمة، وإنما كعكة التركة هي محل القسمة بين الإخوة المجتمعين حول جثمان الوالد. «**اجتمع الأبناء بالمنزل للاحتفاء بقرب خروج أبيهم من المشفى.. هيأوا كعكة لإكمال الفرحة.. رن الهاتف: لقد غادر الحياة.. سارعوا إلى التهام التركة..**»[١٤].

فالقصة القصيرة جدا اعتمدت هنا على ما يسمى بالمتوازيات، وهي تقنية اقتبستها القصة القصيرة جدا من مجال الرياضيات، وهي طريقة تعتمد على السرد المتوازي في القصة الواحدة، فنرى هذا النص القصير جدا قد احتوى قصتين نقرؤهما في وقت واحد، قصة الاحتفال بشفاء الوالد، وقصة تقسيم التركة، وهي مفارقة اعتمد فيها القاص السرد المتوازي، على اعتبار أن القصة القصيرة جدا بمثابة متوالية سردية فيها نقطة الانطلاق ونقطة الانزياح، حيث تتعقد القصة القصيرة جدا.. وتبدأ تبحث عن حل مناسب لها، ثم تنتهي بعد ذلك بنهاية، وغالبا ما تكون القفلة عكس ما يتوقعه القارئ، وهنا تكمن المفارقة.

إنه التوازي المحسوس الذي يلجأ إليه عبدالرحيم التدلاوي في قصصه القصيرة جدا، لكنه تواز يتكامل فنيا لخدمة القصة القصيرة جدا لديه، ومن ثم يمكننا أن نصف هذا التوازي بالتوازي المتصل، وليس المنفصل، لأنه اتصال ينبع من ارتباط وثيق بجو القصة القصيرة جدا وشخصياتها المفترضة المضمرة في الكلمات، إنه تواز يصل إلى حد الامتزاج والتآلف، ليقدم وحدة واحدة هي القصة القصيرة جدا كما تقدمها طاقة التدلاوي الفنية.

والتوازي لدى التدلاوي يتكامل بوضوح حين نراه يأخذ بتعميق مستويين أو عدة مستويات

أخرى في قصصه القصيرة جدا فضلا عن التوازي المحسوس.. إننا نشعر بالمستوى النفسي يتوازى مع المستوى الاجتماعي، والمثال على ذلك واضح في قصة «فضيحة» التي تكشف عن نفسية العريس ليلة الدخلة، وفضيحة العروس عندما وجدها قد فقدت بكارتها.. الشئ الذي ترفضه المجتمعات العربية.

«هو لاعب ماهر.. رائع التسديد.. قضى ليلة دخلته يراوغ بحثا عن ثغرة لتسديدة الانتصار.. في الصباح، وأمام الصحافيين، أعلن أن الكرة مفرغة الهواء» فضيحة[١٥] وغيرهما من القصص، ونرى التوازي قائما في التصوير أيضا حين يصور الأحداث العادية متوازية مع تصوير الخلفية الاجتماعية والخلفية النفسية.

إن التوازي لدى التدلاوي ينبئ عن دقة فنية، أو حرفة مقننة في مجال القصة القصيرة جدا، فلا يكتبها كهاو يريد أن يملأ مساحات من الورق، ولا ينسجها من باب الترف الذي يمارسه بعض الكتاب حين يرون في القصة القصيرة جدا نوعا من الكتابة السهلة، إنه يعدها نوعا من الفن القائم على العلم والدراسة، فضلا عن الموهبة والخبرة التي اكتسبها بحكم دراسته لتقنيات كتابة القصة القصيرة جدا الحداثية، فجملة واحدة «سارعوا إلى التهام التركة» تعبّر عن الفكرة، وتنقل لنا المعنى نقلا لا يخلو من تصوير، وهذه هي بلاغة التكثيف؛ ففي هذه الجملة سيل من المعاني التي تتداعى حرة في ذهن المتلقي، يتخيلها في مخيله الذهني، ويترجمها إلى مجموعة من الدلالات، تختلف باختلاف مستويات التلقي والتأويل. ففي هذه الجملة القصصية سلسلة من المحمولات المتباعدة، أوْ المُتمحْورَة حول شيءٍ واحد، لكنّها بالرغم من تباعدها، فإنها تلقي الضوء على مغزى تلك المحمولات. إنها تكتنز فيها الدوال اكتنازاً خصباً، وتلتئم على شبكة من القيم والمعاني والإشارات والعلامات والرموز.. تتداخل فيما بينها على نحو حيوي متوالد.

---

* ناقد أدبي من المغرب.

(١) رومان جاكبسون، محاولة في علم اللغة العام ص ٢١٠.
(٢) ابن الأثير – المثل السائر – تحقيق: د. أحمد الحوفي – بدوي طبانة– ص ٣٠٧.
(٣) نعيمة القضيوي الادريسي– رقص المرايا – ص٤٠.
(٤) فيليب هامون– سيميولوجية الشخصيات الروائية – ص ٧٩.
(٥) ميخائيل باختين – أشكال الزمان والمكان في الرواية –ص٦.
(٦) الطيور لا تنظر خلفها حين تحلق– عبدالرحيم التدلاوي –ص ٣٧.
(٧) شعرية القصة القصيرة جدا – جاسم خلف الياس – دارنينوى – دمشق ٢٠١٠م ص١.
(٨) عزالدين الماعزي – حب على طريقة الكبار – ص ٣٢.
(٩) عبداللطيف الهدار – الوشم صوتا – ص ٣٨.
(١٠) نفس المرجع.
(١١) معجم أكسفورد المختصر– ص ٥.
(١٢) خالد سليمان– المفارقة والأدب – ص١٥.
(١٣) د.س ميويك – المفارقة وصفاتها– ص٣٧.
(١٤) عبدالرحيم التدلاوي – الطيور لا تنظر خلفها حين تحلق– ص٢٩.
(١٥) عبدالرحيم التدلاوي – الطيور لا تنظر خلفها حين تحلق – ص٦١.



قراءة في رواية

لولوة في باريس

لـ «فارس الروضان»

▪ محمود عبدالحافظ خلف الله*

نحت جديد في أدب الرحلات، أبجدياته تجليات المكان، وعبقرية النسج وتفرّد الخصوصية.. نبتت منه وفيه (لولوة في باريس) للأديب فارس الروضان.

إنه العمل الروائي الأول للأديب من حيث الإنتاج الفعلي، إلا أنه يبدو قد أتى ترجمة لمخاض فكري طويل بعمر صاحبه، وعمق تجاربه، وثراء اطلاعه، وذكاء شعوره.

يقول الأستاذ العقاد إن الأديب الحق ليس بكثرة إنتاجه أو ذيع شهرته، لكن بمروءته الأدبية، التي تدل القارئ عليه وتنحت هويته لديه؛ فالأديب صاحب المروءة لا يسقط اسمه بفعل الزمن أو السهو أو النسيان، ولا تناله قلة إنتاجه نيل الزخم من مترنح الموهبة.

وهنا، يشير العقاد – يرحمه الله - إلى أن الأديب الحاذق يخلّد اسمَهُ إنتاجُه وإن قلَّ، والأديب مترنّح الموهبة لا تنفعه كثرة الإنتاج بل قد يكون مزيدًا ينال من ضئيل مكانته ويرسّخ أدلة معايبه.

و يذكي – للأسف - وهج المواهب الزائفة كثرة الهرج والمرج، وطغيان الشكل على المضمون وزيغ الذوق الأدبي العام كغيره في قوائم ثقافة الكيف التي طمرتها فيضانات الكم غير المسئول، حيث أضحت البيئة مواتية لذوي المواهب الضامرة أن يطاولوا بكثرة ما أخرجوا من الترّهات التي لم تفسد الذوق العام فحسب، بل جعلت من السفه معيارًا للحكم على الجودة، ومن الكم حكمًا على الكيف، و لن يتوقف هذا الزخم، مادامت قرائح ذوي المروءة الأدبية أضحت حاسرة.

ولأنني أحسب صاحب رواية (لولوة في باريس) من ذوي المروءة الأدبية التي أيدتها أدلة نقدية وإحالات علمية، وذائقة قرائية... آثرت أن أتناول الرواية من عدة أبعاد في قراءة نقدية هادئة تبرر- على الأقل - قناعات من كتبها و تشير لوجهة نظره فيما خالف ذلك.

المتن الحكائي في الرواية

يتمدد بين مطار الملك خالد الدولي بالمملكة العربية السعودية مرورًا بمطار (شارل ديجول) الدولي بفرنسا، وصولا إلى (الشانزليزيه) أيقونة السحر والجمال ورمز الخلاص للمشاعر السجينة بفعل المكان والزمان، هكذا يراه خالد – بطل الرواية- عاشق لولوة بحرارة.. فتى الشرق ورومانسية نسمات صبح باريس الساحرة.

دلالة العنوان

إن اختيار الروضان لروايته عنوان (لولوة في باريس) يحمل دلالات متعددة تجمعها أشياء وتفرقها أشياء أخرى، فهناك مشاكلة بين اسم لولوة بطلة الرواية، وباريس من حيث القيمة؛ فقيمة اللؤلؤ لا تحتاج إلى دليل، و قيمة باريس مبررة في الرواية، تعبر عنها قناعات خالد (بطل الرواية) وغيره من الشخوص؛ وقد دلّل الأديب على ذلك في مواضع كثيرة؛ كما أن اسم لولوة يشي بقيمة مَن تسمى به، و الجمع بين لفظي (لولوة، باريس) أظهر براعة الأديب وذوقه الرفيع في عدة أشياء، أهمها: المواءمة بين قيمة اللفظ في ذاته ودلالته، والموازنة بين جمال الإنسان وسحر المكان، فضلًا عن مراعاة ثوابت الثقافة المحلية في المجتمع السعودي.

وهنا، تجدر الإشارة إلى أن هذا العنوان، والرواية ككل يعبر عن البراعة في بلورة



الخصوصية، إلا أنه قد ينال من قيمة الرواية خارج المجتمع الخليجي بسبب فرط الإغراق في هذه الخصوصية.

و حريٌّ بالقارئ أن يعلم أن الأديب الذي يستغرق في الخصوصية مهما كانت إبداعيته وتمكّنه من أدواته يظل تأثيره محدودًا، مقارنة بالأديب الذي يتجاوزها إلى قضايا عامة تعبر عن الفكر والمشاعر الإنسانية بوجه عام، وأكبر دليل على ذلك، شعر المتنبي الذي لا يختلف عليه اثنان من حيث شاعريته وإبداعيته، إلا أنه بسبب إغراقه في الخصوصية ذاع صيت أبي العلاء المعرى أكثر منه، نظرًا لاهتمام الثاني في شعره بالقضايا والقيم والمشاعر الإنسانية بوجه عام.

الشخوص في الرواية

اعتمد الروضان في اختيار شخوصه وبناء شخصياتهم على:

١- مــراعــاة الأبــعــاد الاجـتـمـاعـيـة والاقـتـصـاديـة والـثـقـافـيـة في المجتمع الـسـعـودي: اتضح ذلـك مـن خـلال اخـتـيـار الأسماء، ولغة الحوار مع الاخر أو مع النفس، وحتى لغة الجسد، وكذلك دلالة المكان.

٢- مراعاة عنصري الـزمـان والمكان: واتضح ذلك من خلال تحديد السن للبطل والبطلة، ومن ثَمَّ اختيار اللغة المناسبة لهذه السن، وأيضًا اللغة المناسبة للشخوص الثانوية الأخرى في الرواية التي تغايرهم، كما راعى اختيار لغة الحوار بعناية بما يتناسب وطبيعة المكان والـزمـان، فلغة الـحـوار في الـطـائـرة مثلاً اختلفت عنها في المطار، عنها في باريس رغم أنها تمثل شخوصها في كل الأحوال، ولا أقصد هنا بلغة الحوار الألفاظ، لكن مستوى الحوار ودلالته و مدى صدقه.

وقد برع الروضان في بناء شخوصه فكريًا وعاطفيًا، و بدا ذلك جليًا في بناء شخصية البطلة (لولوة)؛ فلم تمنعه ثقافته الرجولية من الغوص في شخصية الفتاة السعودية والتعبير عنها ببراعة، من حيث الشكل والمضمون؛ بدءًا من اختيار الملبس، مرورًا بلغة الجسد، وقراءة الأحاديث الداخلية، وبلورة الصراع الداخلي للشخصية.

و يؤخذ على الأديب في بناء شخوصه التمحور حول الشخصيات الرئيسة، ولم يستطع تجسير العلاقات بين الشخوص الثانوية والرئيسة بما يخدم بناء الحدث و خلق جبهات أكثر رحابة في الصراع داخل الرواية؛ ما قد يصيب القارئ بالملل أحيانًا. الأديب - أدرك ذلك أم لم يدرك – فقد عالج ذلك الفتور الذي قد يصيب القارئ بوهج وصفه لسحر المكان الذي كان بطلاً رئيسًا في الرواية؛ فلم يكن البيئة الحاوية لشخوصه فحسب بل كان بمثابة المايسترو الذي يوجه الحالة الشعورية للشخوص و بناء الحدث والسرد ، و قد برع الروضان في رسم البورتريه المكاني، و تجلى ذلك في تصويره لمعالم الشانزليزيه بتقنية شعورية تجعل القارئ مكونًا أصيلًا من مكوناته.


فارس الروضان

الأبعاد النفسية في الرواية

لم يعتمد الروضان على التعمية الفنية أو الرمزية و التجريد الذي يحرم القارئ أحيانًا من قراءة الخلجات النفسية للشخوص مع تصاعد الحدث، بل اعتمد على إبراز الأبعاد النفسية للشخصيات بوضوح، فلم يكتف بالتعبير عنها باللغة المباشرة أو بلغة الجسد بل تجاوزه إلى تفعيل لغة الزمان والمكان من خلال انعكاس مفردات المكان والزمان على مشاعر شخوصه.

و بالطبع سيكون لذلك بالغ الأثر على نفس القارئ الذي أشعره أنه جزء من الأحداث بل جزء من ثقافة المكان، من خلال تطوافة رشيقة؛ بداية من وصول البطل إلى المطار مرورًا بولوجه الطائرة، ثم استسلامه لسحر مدينة الجن والملائكة (باريس)، كما وصفها عميد الأدب العربي طه حسين.

عندما يخرج الأديب عن ذاته في عمله الأدبي ويتقمص ذوات الآخرين، فإن ذلك يكون له بالغ الأثر، ليس في تماهي القارئ مع النص

فحسب، بل في المشاركة في صناعة الحدث نفسه، وقدرته على تجاوز ما صاغه الأديب إلى نحت رؤى جديد تشاكل قراءته النفسية للحدث الرئيس. وهذا ما استطاع الروضان نسجه بوشائج ملساء تسحب القارئ إلى مساحات فسيحة من التأمل.

السرد في الرواية

تنوع السرد في الرواية بين ضمير المتكلم والغائب وحكي الأديب، ثم الإحالات إلى الماضي أو المستقبل، معتمدًا على التأثير الشعوري الإيحائي، مستخدمًا في ذلك التكثيف اللفظي والدلالي. ورغم سلاسة السرد وخلوّه من النتوءات والتعاريج، إلا أنه يؤخذ عليه الاسترسال غير المبرر كثيرًا في حواشي الشخصية، فهو حصار لذهن القارئ وكأنه نوع من الوصاية عليه، سواء أقصد المؤلف ذلك أم لا.

إن الاستطراد في توصيف أبعاد الشخصية بشكل مباشر يضع القارئ في إطار بعينه قصده المؤلف، وبالتالي يتسبب ذلك في الملل أحيانًا لديه؛ وهذه الهِنَة دائما ما يقع فيها بعض الروائيين، ممن سبق لهم الانخراط في كتابة التحقيقات الصحفية التي تركز على مهارة الاستقصاء، وذلك ما لا يصلح مع الرواية التي يكتفي الأديب في سرده بوضع الخطوط العريضة لأبعاد شخوصه ويترك القارئ يراها كيفما شاء.

إن النص الأدبي بعد أن يخرج من تحت يد صاحبه؛ يصبح ملكًا لجميع من يقرأه... فالروائي لابد أن يؤمن بأن إبداعه يتجاوز رؤيته بكثير ريثما مازجه القارئ شعوره وفكره.

كما يؤخذ على السرد أيضًا في رواية (لولوة في باريس) التذبذب بين القوة والتراخي مع تصاعد الأحداث، وكذلك المزاحمة بين الأفكار؛ إذ كانت تعترض الأفكار بعضها بعضًا أحيانًا، فتقفز على الحدث الحاضر فكرة من الماضي، كان يمكن تأجيلها أو اختزالها في جملة معتمدًا على التكثيف اللفظي واضح الدلالة؛ ومثال ذلك عندما تم إقحام الحديث عن دراسة خالد وهو أمام موظف الجوازات، واستمر حوار خالد الداخلي ما عبر عنه الأديب بقرابة صفحة ونصف أثناء وقوفه أمام موظف الجوازات، وهذا الوقت كبير جدًا إذا ما تم تخيله واقعيًا، فكيف يستطيع أن يقف مسافر أمام موظف الجوازات شاردًا كل هذه المدة، ثم يعاود الحديث مرة أخرى دون تعليق الموظف وكأن الموظف لم يكن له وجود؟!

و قد تسبب ذلك النوع من تزاحم الأفكار لدى الأديب من اضطراب السرد أحيانًا و لغة الحوار، وربما يرجع هذا الاضطراب أيضًا إلى أحادية الصراع في الرواية، الذي اختزله الأديب في الصراع الداخلي فقط داخل شخصية البطل، و بالتالي تذبذب السرد بحسب الحالة الشعورية له مع تصاعد الأحداث، ولأن لغة السرد اعتمدت كثيرًا على الوصف للحدث ككل بما فيه الزمان والمكان والصراع ، فكانت تبدو أحيانًا قوية وأحيانًا أخرى مترهلة.

و أخيرًا فإنه على قدر ثراء العمل الأدبي تأتي أهمية نقده وضرورته؛ وبناء عليه، فإن رواية (لولوة في باريس) للأديب الفارس، حوت من الثراء الفكري والأدبي والشعوري ما يستحق استهدافها بالعديد من الدراسات النقدية لسبرها، وإبراز مفاصل إبداعيتها.

---

* أستاذ مشارك بجامعة الجوف.



مواقع التّواصل بين الاجتماعيّة والإبداعيّة الأدبيّة

■ د. إبراهيم مصطفى الدّهون*

شَهِدَ العالمُ العربي في الفترة الأخيرة تحولات متسارعة، وثورة تواصل اجتماعيّة هائلة على صفحات الشّبكة العنكبوتيّة، أفرزت جيلاً من الشّباب الواعد، والأدباء المعاصرين الذين يمّموا وجوههم شطر هذه الصّفحات الإلكترونيّة، طارحين أفكارهم، ورؤاهم، وإبداعاتهم الأدبيّة.

ومن هنا، أصبحنا نقرأ نصّاً أدبيّاً متمايزاً عمّا عهدناه سابقاً في التّواليفِ الورقية، والمجلّات الأدبيّة المتخصصة؛ ولعلّ هذا يقودنا إلى القول بفكرة تطور الأدب العربي، ومرونة لغته، فضلاً عن جمالية أدواته، وتكيفه مع وسائل الاتّصال المعاصرة، كالحاسوب، والأجهزة الخلوية الذكيّة، وقنوات الإعلام الحديثة.

وتأسيساً على ما سبق، تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن أدب المواقع الاجتماعيّة الإلكترونيّة من خلال مماحكة القرّاء للأدب المبثوث عبر هذه القنوات التّواصليّة، وإبداع مؤلفيها، وأطروحاتهم الفنيّة الجديدة.

مفتتح

إنَّ تطور الفكر الإنسانيّ اليوم، وتباين أدواته، وانتقال الحضارات والشّعوب من مستوى تواصلي إلى آخر، يدعونا إلى النّظر في أشكال التّعبير، ومنجزات العقل البشري، وحمولاته المعرفيّة.

ويشهد العالم الحالي مظهراً جديداً من الإبداع التّواصلي، بفضل الإنجازات التّكنولوجيّة، والإسهامات العالميّة في مجال التّقانة الحديثة، والبرمجيات الحاسوبيّة التي استطاعت أنْ تغيّر من إيقاع التّعاملات الفرديّة والجماعيّة. كما تمكّنت من إيصال ما يكتب في هذه الوسائل إلى مدى أرحب قد يغطي مساحة العالم بأكمله. فلم يَعُدْ بالإمكان تصوّر نسق ثقافي أو إبداعي أو علمي قادراً على حماية نفسه في الاشتغال وإنتاج الدّلالات من دون النّصوص الأخرى، أو أيدي العابثين، أو المتطفلين، نتيجة مرونة التّقانة الحديثة.

وإذا كانت الآلـةُ وسيلةً للتواصل العالمي، وكسرت عقبات كثيرة، فهذا يعني أنَّ ظهور الإنترنت شكّل حدثاً عالمياً لفت انتباه العديد من الأشخاص من مختلف الأجناس، والأعمار، والمستويات الاجتماعيّة، والعلميّة، والثّقافيّة، فضلاً عن أنّه غدا جزءاً لا يتجزأ من حياة المجتمعات العصريّة، وأخذ يغزو كلّ مرفق من مرافق الحياة، ممّا أسهم في تفسير أوجه الحياة المختلفة في زمن قياسي؛ إذ شهدت شبكات الإنترنت تطوراً متلاحقاً خلال عدّة سنوات، وأخذت طوفاناً معلوماتياً، وسرعة في نقل الأحداث التي تجري حول العالم بأكمله؛ فأصبحت المسافة بين المعلومة والإنسان تقترب من المسافة التي تفصله عن مفتاح جهاز الحاسوب شيئاً فشيئاً، وزمن الوصول إليها لا يتعدى عدة ثوان[١].

ولعلّ تقنية: (الفيس بوك) -التي سادت في وقتنا الحاضر- تبدو من أهم مواقع التّواصل الاجتماعي؛ لأنّها فتحت الباب أمام الجيل النّاشئ، وأقلامهم الراقنة، التي واجهت صعوبات، وعثرات في نشر كتيّب أو مطبوعة ورقيّة، تعكس منجزاتهم الثّقافيّة، وإبداعاتهم الأدبيّة.

وواضح أنَّ هذه التّقنيّة أسهمت في استقطاب أقلام الجيل الشّباب، إضافة إلى أنَّها حفّزت كثيراً من الكتّاب والأدباء والنّقاد إلى نشر إصداراتهم الأدبيّة في عالم التّواصل الاجتماعي؛ لأنَّ تكنولوجيا المعلومات والاتّصالات أكثر إغراء ونفاذاً إلى قلوب المتلقين؛ إذ لمسوا في مواقع الفيس بوك – على سبيل المثال- فضاءً جديداً، ومزايا تفرّدت في خصائصه عن الوسائل القديمة: (الورقيّة) من حيث كسب القرّاء، والمثقفين، والوصول بنصوصهم الإبداعيّة إلى مستويات عالميّة تعدّت المحليّة، والإقليميّة.

إنَّ النّاظر إلى الدّور الجديد الذي قامت به مواقع التّواصل الاجتماعي في خدمة اللّغة والأدب، والثّقافة لَيلحظ أنَّ اللّغة العربيّة استطاعت -بما أوتيت من سمات- أن تؤكد حضورها العلمي، والتّفاعلي على مرّ العصور،

وقدرتها على مواكبة التّطورات في تقانات العلم، وآلاته الحديثة؛ وخير مثال على ذلك الحاسوب الذي أصبحت جزءاً من برامجه وأنظمته.

١ - مفهوم النّصّ الإلكتروني: (العنكبوتي)

أحدثت التّطورات التّكنولوجيّة الحديثة في التّسعينيات من القرن المنصرم، نقلة نوعيّة، وثورة حقيقيّة في عالم التّواصل، والإنتاج الفكري والثّقافيّ، والإبداع الأدبيّ؛ إذ انتشرت شبكة الإنترنت في أرجاء العالم، وجرى ربط أجزاء الكرة الأرضية بعضها بعضاً بهذه الشّبكة.

وتهيأت السّبل للبشرية بالتقارب والتّعارف وتبادل الآراء، والرغبات، وأفاد كلّ متلقٍّ لهذه التّقانة من الوسائط والإمكانات، المتاحة فيها، وأصبحت أفضل وسيلة لتحقيق التّواصل بين الأفراد والجماعات؛ فتولّد عن تلك المواقع الإلكترونيّة، المدونات الشّخصيّة، وشبكات المحادثة، التي أسهمت في تحوّل النّصّ الأدبيّ من ورقي إلى إلكتروني مرئي، إضافة إلى أنّها خلقت نوعاً من التّواصل السّريع والمباشر بين النّصّ وجمهور المتلقين.

وتُعدّ مواقع الإنترنت (الاجتماعيّة) تقنيّة إجرائيّة أساسيّة في فهم التّفاعلات البشريّة، وتفسير النّصوص؛ وبالتالي يمكن الجزم بالقول: إنَّ النَّصّ الإلكتروني المنبثق من هذه التّقنيّة أصبح علماً قائماً بذاته، له تقنياته، ومقوماته الخاصّة، وأساليبه، وأشكاله المحددة له؛ وهو في الوقت نفسه بمثابة البوتقة، والوعاء المتسع الذي تُسكب فيه خبرات الأدباء، والكُتّاب.

وتأسيساً على ما سبق، فإنَّ النَّصَّ الإلكترونيّ يشير إلى العلاقة التي تحدث بين النّاس داخل نسق اجتماعي معين، أو بين مجموعة أنساق، وقد يتم بشكل مباشر مع المؤلف أو المنشىء من خلال اللقاء الإلكترونيّ، أو بشكل غير مباشر بوساطة الكلمة المسموعة، أو المطبوعة، أو المرئيّة، أو الإلكترونيّة، أو عن طريق الصّور أو غيرها من الوسائط الأخرى، أمّا من حيث التّواصل.. فقد يحدث بين شخصين، أو بين شخص أو جماعة وجماعة أخرى محليّة أو إقليميّة أو دوليّة[٢].

وبولوج الألفية الثّالثة شهد العالم نقلة نوعية في تكنولوجيا الوسائط، والاتّصالات أشبه بتلك التي عايشها العصر الحديث مع اختراع الطباعة؛ فقد هزّ النّصّ الإلكتروني عرش النّصّ الورقي المطبوع، وانتزعت الثّقافة الإلكترونيّة مكان الصّدارة من ثقافة المطبوع لتكون بديلاً كلياً عن الوسائل التّقليديّة.

وذلك يعني أنّه متى كان الوسيط ورقياً كان المبدع، والنّصّ، والمتلقي ذوي طبيعة ورقية، وإذا كان إلكترونيّاً صُبغت تلك الأطراف بالصّبغة الإلكترونيّة[٣].

وهذا يؤكد ما ذهبت إليه الباحثة: (فاطمة البريكي) عندما أشارت إلى أنَّ طبيعة المبدع هي مَن تحدّد طبيعة باقي العناصر في العمليّة الإبداعيّة قائلة: «تبدو المقارنة بين المبدع في حالته الورقيّة، والإلكترونيّة ضرورية في سياق

الحديث عن التّطور الذي طرأ على العمليّة الإبداعيّة؛ لأنّ المبدع هو المصدر الأوّل للنّصّ، قبل انتقال ملكيته إلى المتلقي، أو جمهور المتلقين؛ فلا بدّ أنّ يؤدي اختلاف طبيعته إلى اختلاف يشمل العمليّة بجميع عناصرها»(٤).

وبالنّظر إلى طبيعة النّصّ الأدبيّ داخل الشّبكة العنكبوتية يتّضح أنّ للتقدم العلميّ، وتوسيع مجال الرؤية، واختلاف موقعها أثراً ملحوظاً على تطوير المنهج، والرقي بالعقل؛ مّا يتطلب إعادة تنسيق من أجل التلاؤم مع هذا التّراث، كما أنّ الوسيط الإلكتروني الطيّع له قدرة جليّة في التّعامل مع الواقع، والتّخلص من التّفكير القاطع اليقيني(٥).

وعليه؛ إذا كان النّاقد: (القارئ) من متابعي الشّبكة العنكبوتيّة.. فحتماً سوف يُنظر إلى النّصّ على ضوء معارفه، وحمولاته الثّقافيّة، وخبراته النّقديّة؛ لأنّ نظرية التّلقّي تربط فهم النّصّ وتحليله بثقافة المتلقي، ومستواه العقلي، ومواهبه الذوقيّة المتراكمة.

فالتغيير سنة طبيعية في الأدب، ولو عاد المتلقي لمواصفات النّصّ المنتج في عصر الشّفاهية، لن يجدها مشابهة لمواصفات النّصّ المنتج في عصر الكتابيّة، ومن المستحيل أن يكون ذلك التّشابه قائماً على أساس التّطابق؛ فلكلّ نص مواصفات تقتضيها اللّحظة التّاريخيّة -بكلّ حمولاتها المعرفيّة، والثّقافيّة، والفنّيّة، والجماليّة- التي أطاحت به. فمن الطبيعي والمؤكد إذاً، ونحن نعيش اليوم عصراً جديداً بكلّ حمولاته المعقدة، عصر التّقنيات التّكنولوجيّة أن تختلف المواصفات المميزة لنتاج عصر الحداثة: «الإنفوميديا» الذي تكون حاضنته الوسائط التّفاعليّة التّكنولوجيّة، والتّقنيات الحاسوبيّة(٦).

ومن البدهي أن نتعاطى مع تلك المنتجات؛ لأنّ ما حولنا ينبئ بدخولنا ذلك العصر، فممارساتنا اليوميّة أصبحت تتسم بالحاسوبيّة والتّكنولوجيّة بشكل لافت للانتباه؛ ولا ننسى أننا اليوم نحيا في عصر المعلوماتيّة والتّكنولوجيا، بحيث تغلغلت معطيات هذا العصر في كلّ جزئية من جزئيات الحياة الاستهلاكيّة والإنتاجيّة، من الموبايل، والكاميرات، والبريد الإلكتروني، والمواقع التّواصليّة(٧).

والمتأمّل في إنتاجات وإفرازات التّكنولوجيا الحاسوبيّة، والمنافذ التّواصليّة، يلحظ ولادة جنس أدبي جديد يزاوج بين الأدب والتّكنولوجيا، وهو: (الأدب التّكنولوجي)، أو ما يسمّى بأدب المواقع الاجتماعيّة، الذي تتسع دائرته لتشمل أنواع الأدب المختلفة من شعر، ومسرحية، ورواية، وقصّة، ومقالة؛ وذلك من خلال استعانة هذا الجنس الجديد بالإمكانات التّقنيّة التي توفرها التّكنولوجيا لتقديم نص مختلف الوسيط، يقوم على أساس تفاعل المتلقي ومشاركته، ليكون شاعراً مع القصيدة العنكبوتيّة، وقاصاً مع القصّة الفيس بوكية، وسارداً لأحداث الرواية الإلكترونيّة.

ولو تلمّسنا دور المتلقي في العمليّة الإلكترونيّة، فسوف نجده تجاوز الحدود في إطار التّفاعل مع النّصّ التّكنولوجي؛ ليكون

مبدعاً فيضفي ملامح جماليّة، وقيمة جديدة على المنتج الفنّي لم تكن فيه، ولم يَكن في ذهن المبدع»؛ وبهذا، لا يُعَدّ الشّاعر أو القاص أو الروائي حاكماً للنّصّ، قيّماً عليه، بل إننا بصدد طغيان التّفاعل الفنّي للمتلقي مع النّصّ أو المدونة، التي تشمل النّصّ وما حوله من مدخولات تقنية حديثة، ولا يغيب عن الأذهان أنّ مثل هذا التّفاعل يمنح النَّصَّ، والمدونة الأدبيّة هويةً جديدةً مع كلّ تصفح، وتنمو هذه الهوية، وترتقي كلما ارتقت القدرات الإدراكيّة العقليّة والإمكانات التّقنية للآلة وبرامجها»[8].

ومستصفى القول: إنَّ دخول الحاسوب ونماذجه التّطبيقيّة عالم الإبداع الأدبي، وسّع مفهوم النّصّ الأدبي، فلم يعد تلك الحروف المرصوصة أو المرقونة على صفحات الكتب الورقيّة، بل أضحى يتمرأى في صورة كلّ مركب من علامات بصريّة، عرضيّة مرصوصة أو مرتبة فوق سطح ذي بعدين، صفحة في كتاب، أو ملخص على حائط، أو شاشة حاسب آلي[9].

ولطبيعة النّصّ من ذلك النّوع، فإنّه تمّ إلحاق كلمة إلكتروني في تسمية مثل هذه التّجارب، لا سيما عندما نطلق مصطلح الأدب الإلكتروني؛ ذلك لأنَّ التّعامل في النّصّ هنا -إنشاءً وتلقّياً- هو مع التّقنية الإلكترونيّة؛ فكلمة إلكترونيّة ضرورية لإشارتها إلى التّقنية الوسطيّة التي من دونها لا قيام لهذا النّصّ، ونحن نستعمل اليوم، الصّفحة الإلكترونيّة، والموقع الإلكتروني، والنّصّ الحاسوبي، والنّشر الإلكتروني، والنّصّ المفرّع، والنّصّ الإلكتروني الشّامل، والنّصّ التّشعبي الإلكتروني، والنّصّ المتعالق، والنّصّ التّكويني، والنّصّ العنكبوتي، والنّصّ المتشعب، والنّصّ المرجعي الفائق، والنّصّ التّشعبي التّخيلي، والنّصّ المترابط...إلخ.

وعلى هذا النحو، يمكننا القول إلى حد ما: إنَّ النّصَّ الإلكتروني أو الأدب (التّفاعلي التّواصلي): هو الأدب الذي يوطن معطيات التّكنولوجيا الحديثة، خصوصاً المعطيات التي ينتجها نظام النّصّ المتفرّع: (Hyper text) في تقديم جنس أدبي جديد، يجمع بين الأدبيّة والإلكترونيّة. ولا يمكن لهذا النّوع في الكتابة الأدبيّة أن يتأتى لمتلقيه إلا عبر الوسيط الإلكتروني، أي من خلال الشّاشة الزرقاء، ويكسبها هذا النوع من الكتابة صفة التّفاعليّة بناء على المساحة التي يمنحها المتلقي، والتي يجب أن تعادل، وربّما تزيد عن مساحة المبدع الأصلي للنّصّ، مّا يعني قدرة المتلقي على التّفاعل مع النّصّ بأي صورة من صور التّفاعل الممكنة[10].

٢- المبدع الإلكتروني

ظهر مفهوم المبدع الإلكتروني كرد فعل لولوج الحاسوب عالم الإبداع الأدبيّ، وذلك يعني أنَّ مفهوم الكاتب أو المنشئ أخذ يتغيّر جذرياً، ففي الماضي أخذ يرتبط مفهوم الكاتب بالكتاب الورقي، أمّا اليوم فأصبحنا نستشف دلالات أرحب، ومساحات أوسع لمفهوم المبدع الإلكترونيّ.

فتغيّر الوسيط من صورته الورقيّة إلى صورته الإلكترونيّة هو الذي قاد في المحصلة النّهائيّة إلى تغيّر شامل مسّ أطراف العمليّة الإبداعيّة

ومكوناتها، مكّن المبدع الإلكترونيّ من التّعديل المستمر لنصّه الإبداعيّ، والإضافة الجديدة لتشكيلته.

وفي سياق الحديث عن المبدع الإلكترونيّ، يعرّفه السّيد نجم فيقول: «هو الممارس لفعل الكتابة، وقد لا تعني الكاتب بالمعنى الأدبيّ المتعارف عليه، وإنّما تميل أكثر إلى معنى الممارس للعمليات الإلكترونيّة أو الباحث في مواقع البحث، أو المشارك في المنتديات والمواقع المختلفة، وأخيراً القادر على تحرير عمل إبداعي بشروط خاصّة»[١١].

فالمبدع في الأدب الإلكترونيّ لم يعد مبدعاً خالصاً:(قاصاً، وروائياً، وشاعراً، فقط) بل أصبح من الضروري بمكان أن تتوافر لديه مهارات ومواهب أخرى؛ كتقنيات الحاسوب، وأنظمة التّواصل الاجتماعي، وأدوات الإخراج الفنّي. وهذا ما أشار إليه أمجد حميد، حين قال: « بما أنَّ الحاسوب هو الوسيلة الوحيدة لتلقي الأدب التّفاعلي، مّا يتطلب خبرة عمليّة في مجال البرمجيات، وتنوعاً في أساليب عرض الواجهات، وطرق تسلسل الإيقونات، فضلاً عن دقة الاختيار بما يتعلق بالألوان والأشكال»[١٢].

وتجدر الإشارة ههنا إلى تلاشي الحدود بين المبدع الحقيقي للنّص، وبين جمهور القرّاء المتلقين للنّص، فالتّعاون مع المبرمج قد يعني مشاركته في العمليّة الإبداعيّة، وهو ما يطرح العديد من القضايا؛ كحقوق التّأليف، وحرية التّعبير، ومسألة التّلقي وغيرها. وما هو مؤكد بالفعل، هو أنَّ الحد الفاصل بين الكاتب والقارئ قد أصبح أكثر ضبابيّة[١٣].

٣-القارئ الإلكتروني: (المتلقي التّفاعلي)

إنَّ تداخل الفعل الكتابي بالمعطى التّكنولوجي، أنتج قارئاً تفاعليّاً، وأسهم إلى حدٍ كبير في تنشيط الفعل القرائي، وإبراز فعالية الذائقة النّقديّة للعمل الفنّي الجديد. إذ يُعَدُّ القارئ ركيزة ثابتة، ومهمّة في العمليّة التّكنولوجية؛ فهو المحرّك المعتمد أساساً في الفعل الإنتاجي، فمن خلال تواصله، ومشاركته تنتظم المنظومة الإبداعيّة، وتصل الرسالة المراد تبليغها.

لقد بات على المتلقي أن يفيد من ممارسات العصر؛ ليدخل منعطفاً جديداً في التّلقي وتتم زحزحة – ولو قليلاً- فكرة المتلقي التّقليدي، الفكرة السّائدة بأنَّ المتلقي هو القارئ فقط، وإذا كان المفهوم مناسباً لعصر القراءة، فإنّه لا يتناسب تماماً مع عصر مغاير يعتمد آليات جديدة مفارقة إلى حد كبير للآليات القديمة؛ لذا فإنَّ مجال الكمبيوتر وتطبيقاته، وشبكة الإنترنت تخلق متلقياً جديداً، تنتمي فيه أشكال جديدة للتلقي خارج نطاق الفكرة السّائدة: أنَّ التلقي= القراءة»[١٤].

وهكذا، سار النّصّ الأدبيّ من التّواصل الكتابي إلى التّواصل الإلكتروني، وهو في مساره هذا يبحث عن متلقٍّ إلكتروني متفاعل، يملك آليات الثّقافة الإلكترونيّة، تجعله ينظر في النَّصِّ بعناية خاصّة، ويتجاوب معه، شأنه في ذلك شأن المبدع الإلكتروني.

وفي هذا السّياق، بدأ المنظّرون يتحدثون عن قارئ المستقبل الجديد، وعن المواصفات أو الشّروط التي ينبغي توافرها فيه، مثل: إجادة التّعامل مع الحاسب الإلكتروني، ومعرفة لغته، وامتلاك مهارات التّصفح، والبحث، والقدرة على الإبحار في الإنترنت، والإلمام ببرامج الحاسب الأساسيّة، وبمهارات بناء البريد الإلكترونيّ، وامتلاك عقلية تحليليّة تركيبيّة تكون قادرة على مجاراة المنطق الرياضي للحاسب[١٥].

وبهذه التّحولات، نصل إلى نتيجة مؤداها أنّ أدب المواقع الاجتماعيّة جنس أدبي انبثق في رحم التّقانة الحاسوبيّة، قوامه التّفاعل والتّواصل الذي تخطّى الحدود، والبلدان، وأسس لآليات جديدة، حوت الأدبيّة الإلكترونيّة، وكوّن مجتمعه ضمن الشّبكة العنكبوتيّة، وأنشأ مبدعيه، ونقاده، ومتلقيه. كما رسّخ أعرافه، وتقاليده، وأصبح له عالمه، وإستراتيجيته الخاصّة.

---

* كاتب وناقد وأكاديمي من الأردن – جامعة الجوف.

(١) دور شبكات التّواصل الاجتماعي في تعبئة الرأي العام الفلسطيني نحو التّعبير الاجتماعي والسّياسي؛ دراسة وصفية تحليلية، زهير عابد، مجلّة جامعة النّجاح للأبحاث: (العلوم الإنسانيّة) مجلد ٢٦، عدد ٦، ٢٠١٢م، ص ١٣٨٨.

(٢) التّواصل الاجتماعي؛ أنواعه، ضوابطه، آثاره، معوقاته؛ دراسة قرآنيّة موضوعيّة، ماجد رجب سكر، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلاميّة، غزّة، ٢٠١١م، ص ٥.

(٣) الكتابة الزرقاء؛ مدخل إلى الأدب التّفاعلي، عمر زرفاوي، دائرة الثّقافة والإعلام، الشّارقة، الإمارات، ٢٠١٣م،، ص١٤٢.

(٤) مدخل إلى الأدب التّفاعلي: فاطمة البريكي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٦م، ص ١٣٦.

(٥) شعريّة النّصّ العنكبوتي: عز الدّين المناصرة، مجلّة فصول، العدد ٧٩ شتاء، ربيع ٢٠١١م، ص ١٠٦.

(٦) الحداثة التّكنوأدبيّة، علاء جبر محمّد، الأديب الثّقافيّة، العدد ١٨٣، ٢٠١١م، ص ٥.

(٧) النّشر الإلكتروني والإبداع الرقمي، السّيد نجم، طبعة الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، القاهرة، ط ١، ٢٠١٠م، ص١٠.

(٨) القصيدة التّفاعليّة الرقميّة وإشكالية التّجديد في الشّعر العربي، سلسلة تباريح، اتّحاد الأدباء في كربلاء، مطبعة الزوراء، العراق، ط ١، ٢٠٠٩م، ص ٨٨.

(٩) النّصّ التّشعبي؛ ما وراء حدود النّصّ، بابيس دير ميتز اكس، مؤتمر النّقد الأدبيّ على مشارف القرن الواحد والعشرين؛ العولمة والنّظريّة الأدبيّة، أعمال المؤتمر الدّولي الثّاني للنقد الأدبيّ، القاهرة، نوفمبر، ٢٠٠٠م، ص ٣٧٥.

(١٠) الأدب الإلكتروني وسجالات النّقد المعاصر، فايزة يخلف، مجلّة المخبر لأبحاث اللّغة والأدب، جامعة بسكرة، الجزائر، عدد ٩، ٢٠١٣م، ص ١٠١+١٠٢.

(١١) النّشر الإلكتروني والإبداع الرقمي، مرجع سابق، ص ٤١.

(١٢) مقدّمة في النّقد الثّقافي التّفاعلي، أمجد حميد، مطبعة الزوراء، العراق، ط ١، ٢٠٠٩م، ص ١١٥.

(١٣) الكتابة الزرقاء، مرجع سابق، ص ١٤٥.

(١٤) نص جديد ومتلقٍّ مغاير، قراءة في الملامح الجديدة، للكتابة والتّلقي، مصطفى الضبع، الثقافة السّائدة والاختلاف، كتاب الأبحاث لمؤتمر أدباء مصر، الدورة العشرون، بور سعيد، ٢٠٠٥م، ص ٢٧٣.

(١٥) الأدب التّفاعلي والنّظريّة النّقديّة على الموقع: (al-watan.com).



شعريّة الذاكرة في

ديوان «قوت الحمام»

للشاعرة كرامة شعبان

■ ثامر إبراهيم المصاروة*

تحتلُّ الذاكرة مكانًا مهماً وبارزا في العملية الإبداعية؛ فمن خلالها تتكشف خيوط العقل الباطني، وتطفو أحداث غائبة في اللاوعي على النسيج المتماسك للنص الشعريّ، ومن خلالها نستطيع -وباقتدار- الوقوف على مضمون الذات ووشائجها المتعمقة في هويّة الشاعر.

ومن نافلة القول، إن النص المنتج من الذاكرة يتمخض عن صورٍ ودلالات، وأشكال شعريّة فيها قدر كبير من التضامن والمألوفية والانسجام؛ إنه فعل أمين، لا يمنح مفرداته كثيرًا للتعدد الاحتمالي والتأويلي، بل يتمحور داخل فضاء دلالي ينطوي على نسبة عالية من التجانس والتمظهر والمباشرة.

ولهذا، يمكن القول: إن السمة البارزة لشعريّة الذاكرة تنطلق من بؤرٍ ملتهبة في صميم ذات الشاعر؛ فهي منتجة للعواطف بطريقة الرجوع إلى نقطة البداية، أو لنقل نقطة الارتكاز حول الخبرة المنفردة التي تتسم بالانسجام والتوافق الدلالي التام.

ويعدُّ ديوان «قوت الحمام» للشاعرة كرامة شعبان أنموذجًا واضحًا لشعريّة الذاكرة المنطلقة من بنيتها الفكرية المتأججة للمشاعر، والمنتجة للعواطف. وما تميّز به النص الشعريّ لدى الشاعرة هو ارتداده للماضي، الذي يعكس للقارئ أهميّة زمن الذاكرة في تشكّل النص؛ كما نجد الذاكرة تدفع عناصر الغياب إلى الحضور والاستجلاء من جديد، ما يجعل النصّ الشعريّ يخرج من بوتقة الزمن الماضي المحدد إلى الزمن المستقبل غير المعلن.

ففي قصيدة «على سمع الغريبة»، تقول:

مــروا خـفـاءً فــوق روحــي مــا درت
بـهـم الـسـحـائـبُ عـنـدمـا هـطـلـوا

مــروا كــرامًــا فــوق روحــي زادُهــم
حــرْثُ الـيــراعِ ومــاؤهــم أمــلُ

مــروا على خـوف الـسـفـيـنـة هــداةً
فـبـدتْ لـهـم مــن خـوفـهـا الـسـبـلُ

بعثوا على درب الـنـوارس لحنهم
فـنـوتْ مـكـوثًـا ريـثـمـا يـصـلـوا

هــم أفـقُ حـلـمـي، جـرحُ خـارطـتـي
وهــم وهــجُ الـتـيـاعـي ورديَ الـخَـجِـلُ

وهــم الـهـوى وفــي نـقـاوة عـشـقـهـم
دمـعـي تـبــاركَ إذ بــه اكـتـمـلـوا

إن الشعرية في رأيي تتجاوز المألوف إلى اللامألوف، ومن النصية إلى اللانصية في المشاهد؛ لتثريه بالمعاني والدلالات، التي تعتمد فيه الشاعرة على الذاكرة المرتبطة بالتجربة الجماعيّة، وطبيعة الزمن الماضي، كما نلحظ في النصّ السابق؛ فتمارس الذاكرة



سطوتها في مزج الدلالات من أجل استحضار المشهد الكامن في اللاوعي، وعلاقته بالزمن والمكان والجماعة؛ منتجةً نسيجًا خاصًا متوهّجًا من ذاكرة الزمن الماضي.

وتبرز ملامح شعريّة الذاكرة المستباحة في سردها لتؤسس علاقة تواصل وتضاد معًا بين الماضي والحاضر، كما تدفع الذاكرة في ارتداها للماضي إلى التأمل واستحضار المستقبل الموعود، وكأن الذاكرة أصبحت حينئذ كالدمى التي تؤجج عواطفنا، وتجعلنا نصبو خلف مشاهد مليئة باليأس والإحباط إلى جوانب أخرى تأمل بالمستقبل، تقول:

قد جاءنا العيدُ مكسورًا بلا فرحٍ
مـغـمـوسـة بـدمـاء الـقـتـلـى هـدايـاهُ

يـا عـيـدُ يـا نـورسًـا مُـهـجّـرا قـسـرا
وفـي سـمـا الـبـيـن قـد رفّـتْ جـنـاحـاهُ

خذني لمينا على حدود بحر صفا
في هجعة الروح إذ ضجت خطاياهُ

خذني لذكرى أنا ما زلت أذرفها
مـرت ببالي وقد مالت زواياهُ

وتستدعي الذاكرة في شعر كرامة شعبان عالم الروح، وهو صنو الفضائل والقيم العليا؛ فيبرز النصّ الشعريّ حالة من الصراع المتأجج في روحه ودمه طلبًا لهؤلاء الأبطال الذي يتربعون على أعتاب ذاكرة اللاوعي. ففي قصيدة «على أشلاء أحبابي» تقول:

على أشـلاء مـن ذُبحـوا
على أشـلاءِ أحبابي

على أنقاض أرواح
تعاتبُ شَـلوَ غـيّابِ

على أنات مفتاح
يـودع «ظَـرفة» البابِ

على أشلائهم أحبو
ألامـسُ روحهـا الدنيا

على أشلائهم جسـرا
مددتُ بكـلِ أعصابي

وتتعمق ذروة النصّ الشعريّ المستدعى من الذاكرة عندما تتجاوز أبعاد الزمن المعلن، ومحطاته السلبية، حيث يجد القارئ نفسه أمام حضور غائب دائم، تدفعه إلى التأمل وإعلان بحثه المستمر عن ذلك الماضي في تلك الذاكرة المختزلة الكثير الكثير من المشاهد والصور والعبر. وتفاجئنا الشاعرة بأسلوبيّة الحوار التي تحمله تلك الذاكرة؛ فجاء ضمن فضاءات أكثر اتساعًا لتشمل المحسوس والمعنويّ، فبدت المشاهد المنتقاة أكثر التحامًا من خلال بؤر مرئيّة ومسموعة في آن معًا، فتقول:

وأذكرها
تحدثني
عن الأعياد والأفراح والبيدر
وعن خيبر
على مصباحها الخابي
وأذكرها تؤلمني
بيوم رجوع غيّابي
تناديني:
ح...ب...ي...ب...ي
امتط صدري. ص١٣٠

إن إنعام النظر في النصّ السابق يضعنا أمام بوتقة من الأسئلة الحقيقية التي تواجه المتلقي، بدءًا بالذاكرة وما تختزله من ذكريات حنين وحزن ويأس وألم، وانتهاءً بالإحالات التي تلبس المتلقي في فهم النصّ وتلقيه، إذ يضعك أمام تعمية تجعلك غير مطمئن إلى العلاقات القائمة، فمثلاً.. علام يعود الضمير في كلمة (اذكرها) هل هي الأم أم الجدّة، وكذلك (تناديني، تحدثني)، كلّها إشكالات تجعل المتلقي في اندفاع نحو النص، ومعرفة علاقاته ومدلولاته العامة.

ونخلص إلى القول إن الصور الشعريّة لدى الشاعرة كرامة شعبان تبقى على وتيرة محاصرة بالذاكرة وزمنها المنقطع المتصل بالزمن الحاضر. وتتعمق الشعريّة في صورها المتصلة بالذاكرة عندما تكون ذات صلة متينة بزمن الطفولة الذي يرسم للقارئ مشاهد انبثاق الألم الجمعي، وتتصاعد ذروتها بمجيء الفعل المضارع دفعًا بالزمن نحو الديمومة والاستمرار.

---

* أستاذ الأدب والنقد الحديث المساعد/ جامعة الجوف/ كلية العلوم والآداب بالقريات.

خِنجَرٌ في خاصرَة المجْد العربيِّ: قراءةٌ في ديوان (وردةٌ ثانيةٌ مِنْ دَمِ المتنبِّي) للشاعر/ محمد المعصراني

■ أ.د. خالد فَهْمي*

(١) مدخل: ماضٍ نبيلٌ/ حاضرٌ مَهِين:



توشِكُ عبقريةُ أبي الطيّب المتنبّي أن تتلخّصَ في أن شاعريته المتدفقة شاعريةٌ تمتلك قدرةَ التجاوُز: تجاوُز الزمان، وتجاوُز الأماكن والأقاليم. وهي شاعريةٌ استطاعت أن تنفُذ إلى عُمق الإنسان العربي، وتنسَرِبَ من منافذ الأيام، ومَسَامّ السنين لتُعبّر عن نفسية العربيِّ على الدوام.

ولعلَّ في ذلك بعضًا مما يفسّر مُعاودة استدعائه في الشعرية العربية المعاصرة، ولعلّ في ذلك أيضًا بعضًا مما يشْرَح الوُرُودَ الدائمَ ماءَه، والعكوفَ الطويلَ على مُنْجَزِه الشعريّ من كثيرين من شعراء العربية المعاصرين.

كان (مصطفى ناصف) العظيمُ يشرح كيف نفذتْ عبقريةُ أبي الطيّب المتنبّي إلى أبعدَ من زمانه قائلًا: كان أبو الطيّب رجلاً عريقًا ونبيلًا في ماضيه، ولكنه مَهِينٌ في حاضره، وكانتْ هذه بعضَ ملامحِ مأساة المتنبّي!

كان يقولُ: لقد وجد العربيُّ في شعر أبي الطيِّب ما لم يجده في غيره. في شعر أبي الطيِّب صورةُ رجُلٍ توشكُ الدُّنيا أن تغلبه ولكنه يتعالَى، ويتشبَّثُ بحُلُم قديمٍ، صورةُ رجُلٍ يعلم ولا يقدر، أُصِيبَ في قُوَّتِه، ولكنَّ القوة ما تزال عالقةً بذهنه.

كان الرجُلُ يقولُ: كان شعرُ أبي الطيِّب قادرًا على البقاء؛ لأنه قادرٌ على إحياء جُرْحٍ قديم.

لقد رأى المعاصرون من شعراء العربية في شعر أبي الطيِّب شجرةً كريمةً قادرةً عند الاقتراب منها أن تمنحهم بعضًا من ثمارها ليُعاوِدُوا الانتعاشَ، والنهوضَ من جديد!

رأوا في شعره مجتمَعًا من العزة والمجد، والبلاغة والفنِّ الحزين، فاستعانوا به على ما فاجَأَهُمْ، وأرهقهم، وهَجَمَ عليهم، ودوَّخَهم من حادثات السنين!

لقدْ لاذَ بشعر أبي الطيِّب الآباءُ الرُّوَّادُ في الثقافة العربية المعاصرة، ثمَّ لاذَ به الأبناءُ الشعراءُ في هذه الحقبة الراهنة الواهنة.

(٢) وردةٌ ثانيةٌ من دم المتنبِّي

قراءةٌ في أسلوبيَّة المحنة.

هذه القصيدةُ/الدِّيوانُ تبعثُ أبا الطيِّب المتنبِّي من جديدٍ مُعادلًا موضوعيًّا للنفس العربية المعاصرة بكلِّ ما يُطِيفُ بها من هزائم الرُّوح، وانكساراتِها.

ومن المهمِّ جدًّا أنْ نتتبَّع الأدلَّةَ على هذا الذي ندَّعيه، ولعلَّ أظهرَ هذه الأدلَّة ماثلٌ في حركة الظروفِ الزمانية المعبِّرة عن اللحظة الراهنة.

إنَّ خريطة الظروف الزمانية المتمركزة حول(الآن/ واليوم) تقودُ خُطى القارئ إلى هذا الكَشْف والبيان.

يقول محمد المعصراني:

أَرَّجَـــانُ قَــدْ تَـــأَرَّجَـــت الْـيَـوْ
مَ بِشِعْرٍ يَـحْـطِـمُ الْـعِـيَّ حَطْمَـا

ويقول:

الـثُّـغُـورُ الْـيَـوْمَ شَـاكِـيَـةُ تَـبْـ
حَـثُ عَـمَّـنْ فَـذَّ حَـرْبًـا وَسَـلْـمَـا

ولعلَّ الجزءَ الذي يحمِلُ عُنوان: (الشِّعْر الآن) من القصيدة يبُوحُ بهذا الذي نُقرِّره، يقولُ الشاعر:

حَـلَـبُ الـشَّـهْـبَـاءُ تَـرْثِـي ضُحَـاهَـا
تُـشْـبِـهُ الْـيَـوْمَ جَـدِيـسًـا وَطَـسْـمَـا

ويقولُ بعد ذلك في الجزء الذي يحملُ عُنوان(حال العرب):

قُـــوِّرَتْ عَـيْـنُ الْـيَـمَـامَـةِ فَـهْـيَ الْـ
مُـنْـذُ أَلْـفَـيْـنِ إِلَـى الْآنَ تَـعْـمَـى

كَـيْـفَ تُـفْـنِـي (دَوْلَـةَ الْـخَـدَم) الْآ
نَ؛ فَـكَـمْ دَاسُـوا شُـيُـوخًـا وَأَيْـمَـى

وَجْـــهُ كَـــافُــورَ أَشَـــدُّ بَـيَـاضًـا
مِـنْ خُـصَـاةِ الْـيَـوْمِ.. أَكْـثَـرُ حَسْمَـا

وتتصَاعَدُ حركةُ الظروفِ الزمانية المعبِّرة عن اللحظة الراهنة في الجزء الذي يحملُ عُنوان (مَقْتَل المتنبِّي)، فيقول محمد المعصراني:

الـــدُّرُوبُ الْـيَـوْمَ مُـوحِـشَـةُ وَالـلَّـ
يْـلُ مُـقْـعٍ وَالـسَّـحَـابُ أَغْـمَّـــا

(فَـالـطَّـرِيـقُ الْآنَ صَـارَ هَـلَاكًـا
وَأَذًى لِـلْـعَـابِـرِيـهِ تَـكَـمَّـى)

(الـطَّـرِيـقُ الْآنَ لَـيْـسَ نَـجَـاةً)
صَـارَ لَـيْـلُ الـسَّـالِـكِـيهِ مُـغْـمَّـى

(كُلُّ دَرْبٍ بِالسُّيُوفِ غَسِيلٌ)
وَالسُّيُوفُ الْيَوْمَ بِالدَّمِ تُحْمَى

رُبَّمَا هَذِي التِّلَالُ تُنَاجِي
قَبْرَكَ الْآنَ بِشِعْرِكَ.. رُبَّمَا

وتتضافرُ مع حركة الظروف الزمانية المعبِّرة عن اللحظة الراهنة مجموعةٌ أخرى من القرائن الأسلوبية الزمنية، لتكشفَ عنْ أنَّ بَعْثَ المتنبِّي من جديدٍ كان لتصويرِ محنة النَّفْسِ العربيةِ المعاصرة، وكان لتصوير غُرْبة الرُّوح العربية المعاصرة. وتتمثَّلُ هذه القرائنُ الزمنيةُ الأسلوبيةُ في ما يأتي:

أوّلًا: ضَميمة الفعل الناقص: (لم يزل / وما زال)

إن دلالة الفعل الناقص (ما زال ومجتمعه) بما هي، دائرةٌ حول الاستمرار والاتصال والبقاء، تكشف في كثير جدًّا من مقاطع قصيدة/ ديوان (وردة ثانية من دم المتنبِّي)، عن أنها سيرةٌ تحكي محنةَ النَّفْس العربية المعاصرة، وعذاباتِها، وما يُطيفُ بها من خيانات الخائنين، يقول محمد المعصراني:

وَابْنُ جِنِّي لَمْ يَزَلْ يَنْسَخُ(الْفَسْـ
ـرَ) وَمِنْ حَوْلَيْهِ خَلْقٌ تَجَمَّى

وَالْمَعَرِّيُّ يُفَسِّرُ - مَا زَالَ
وَيُمْلِي شَرْحَهُ الْمُسْتَتَمَّا

ويقول:

(فِي ظَلَامِ الْبِيدِ وَحْدَكَ تَسْرِي
تَغْتَذِي تَرْوَى، تَجُوعُ وَتَظْمَا)

(لَمْ تَزَلْ تُحْدِثُ فِيهَا دَوِيًّا)
تَمْلَأُ اللَّيْلَ سُيُوفًا وَصُمَّا

(وَاقِفًا - مَا زِلْتَ - بَيْنَ نَعِيمٍ
وَعَذَابٍ) زَمَّكَ الْوَيْلُ زَمَّا

غَارِسًا - مَا زِلْتَ - رَايَتَكَ السَّوْ
دَاءَ شَمَّاءَ دَلِيلًا أَشَمَّا

لَمْ يَزَلْ صَوْتُكَ صَوْتِي، وَمَا زَا
لَ صَدَاهُ الدَّهْرَ صَوْتًا مُصِمَّا

يَا أَبَا الطَّيِّبِ مَا زِلْتُ أَرْعَى
حُزْنَكَ السَّاجِي فَكَيْفَ يُعَمَّى؟

يَا أَبَا الطَّيِّبِ مَا زَالَتِ الْآ
مَالُ سَجْنَى فِي عَزَائِمَ سَدْمَى

يَا أَبَا الطَّيِّبِ، خَوْلَةُ مَا زَا
لَتْ بِأَشْعَارِكَ بَلْ بِكَ هَيْمَى

لَمْ تَزَلْ تَبْغَضُ حُكْمَ الْأَعَاجِيـ
ـمِ، تَرَاهُمْ أَحْقَرَ الْخَلْقِ جِذْمَا

لَمْ تَزَلْ تَهْجُو الْأَعَاجِمَ هَجْوًا
هُوَ أَوْفَى هُوَ أَقْسَى مَذَمَّا

في هذه الأبيات جميعًا يُطِلُّ المتنبِّي من شُرْفة القصيدة/الديوان ليعيش بيننا محنةَ اليوم، وانكسارَ النَّفْس، وغُرْبةَ الرُّوح، ومأساةَ العصر، وقسوةَ الزَّمان، وذِلَّةَ الأيام.

ثانيًا: ضَميمة الفعل(آنَ)

ويلُوحُ من حينٍ لآخَرَ، وإنْ بدرجةٍ أقلَّ، استثمارُ الفعلِ(آنَ)، صانعًا ذلك الحضورَ المعاصر، قاطعًا اللحظة التاريخيةَ القديمة، مُوغلًا في الانتقال إلى اللحظة الراهنة، يقولُ محمد المعصراني:

ذَاكَ قَلْبٌ يَمْلَأُ الْكَوْنَ نَبْضًا
وَيَدُمُّ الْأَرْضَ بِالشِّعْرِ دَمَّا

آنَ لِلْإِعْصَارِ أَنْ يَسْتَجِمَّا
آنَ لِلشَّاعِرِ أَنْ يَسْتَجِمَّا

ثالثًا: ضَميمة الكِنايات

وتتبدَّى من حينٍ لآخَرَ كذلك قرينةٌ مهمَّة جدًّا تتمثَّلُ في الكنايات التي تكشِفُ عن الأمَّة في محنتها الراهنة. وهذه الضَّميمةُ البلاغيةُ الأسلوبيةُ تلُوحُ في عددٍ من الأبيات، ثم يزيدُها الشاعرُ تصريحًا ببعضِ ما يبثُّه في الهوامش من تعليقاتِ المعاني، يقولُ:

كَمْ يَحُجُّونَ إلَى رَبَّةِ الظُّلْـ
ـمِ سُكَارَى لا يُبَالُونَ لَوْمَا

ثم يقول في الهامش: «رَبَّةُ الظُّلَم: الولايات المتحدة الأمريكية»! إن هذه الكناية التي تتخايَلُ خَلْفَ التركيبِ الإضافيِّ «رَبَّة الظُّلَم» تتبدَّى قرينةً قويةً على ما نحنُ بصَدَدِه من أجواءِ المحنة.

رابعًا: ضَميمةُ الجغرافيا!

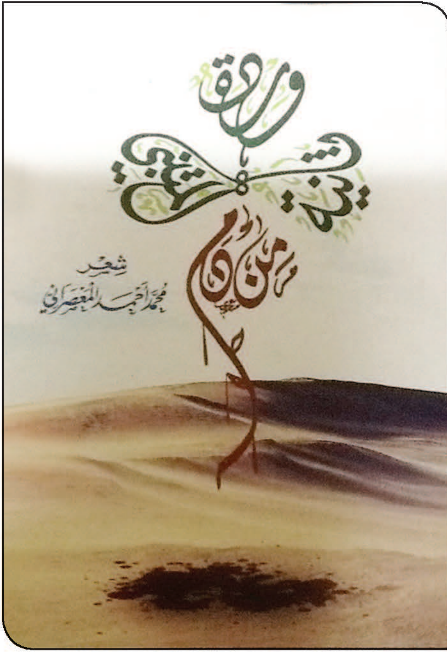
لقد بلغ بسطوةِ المحنة أن حملتِ الشاعرَ على مستوًى من البَوْحِ رُبَّما أضَرَّ ببنية القصيدة في بعض أبياتها، فتورَّطَتْ في نَوْعٍ من وضوحٍ غيرِ شعريٍّ، وهو ما يتراءى خلفَ حركةِ عددٍ من الأسماء الأعلام المكانية، وما في مستواها من علامات الجغرافيا، يقولُ محمد المعصراني:

كُلُّهُمْ يَقْتَتِلُونَ نِيَامَا
يَشْحَذُونَ الْقُوتَ مِ الْغَرْبِ دَعْمَا

مَادَتِ الأَرْضُ فَجَاوَرَتِ الصِّيـ
ـنُ دِمَشْقًا.. جَاوَرَتْ مِصْرُ بُورْمَا!

ذَا الْفُرَاتُ الْعَذْبُ صَارَ جَحِيمًا
بَرَدَى أَمْسَى لِحُزْنِي حَمَّا

ففي هذه الأبيات تظهرُ القرائنُ الدائرةُ في فَلَك (الغرْب)، ومحنةِ المسلمينَ الراهنةِ في (بُورْمَا)، والتحوُّلِ الدراميِّ الدامي في سوريا



كاشفةً عن سَفَر أبي الطيِّب في الزَّمان ليَحِلَّ في عالَمِنا ولحظتِنا الراهنة مُعادِلًا للنفس العربية المنهزِمة، ومُعادِلًا لغُرْبة الرُّوحِ العربيةِ الممتدَّة!

خامسًا: ضَميمة عَتَبات النَّصِّ الداخلية

لقدْ قسَّمَ محمَّد المعصراني قصيدته/ الدِّيوان رُبَّما شُعُورًا منه بطُولها، ورُبَّما لَعِبًا منه على وَتَر الإيهام للقارئ ومُراوَدَته عن استقبالها من بَوَّابة القصيدة وحَمْلِه له على أن يستقبلها من بَوَّابة الديوان = عشرةَ أقسامٍ، بدليلٍ ظاهرٍ ماديٍّ ماثلٍ في عُنْواناتٍ افتتحَ بها كلَّ قِسْمٍ مع اتصالِ عَدِّ أبياتِ القصيدة؛ في الوقت نفسه.

وقدْ يُوقِفُكَ بعضُ هذه العتبات، وتحملُكَ عُنْواناتُها على أنْ تعيشَ المحنةَ المعاصرة، والغُرْبَةَ الراهنة، وهي العُنْواناتُ الجانبيةُ التالية:

- الشِّعْرُ الآن!

- حالُ العربِ!

- حديثٌ على لساني!

فهذه العتباتُ النصِّيةُ - مُضافًا إليها العتبةُ المتمَثِّلةُ في إهداء القصيدة/الدِّيوان في بعض ما يظهَرُ منها إلى الشاعر (عبد الله البردُّوني: ت ١٩٩٩م)، عندما قال الشاعر: «إلى رُوح... البردُّوني» - كاشفةٌ عن تجاوُز التاريخ والسَّكَن في رَحِم العَصْر!

لقدْ أطلتُ قليلًا في تَلَمُّس وُجُوهِ الضَّمائِم والقرائنِ الأسلوبية الكاشفة عن محنة قاسيةٍ مؤلمةٍ مُزلزلةٍ تُحيط بالنفس العربية المسلمة المعاصرة، وهي المحنةُ التي استدعتْ حضورَ أبي الطيِّب، وهي المحنةُ التي كَتَبَتْ لشعره البقاءَ والعُبُورَ والارتحالَ في الزَّمان.

(٣) غُربة الرُّوح/غُربة الأمّة!

هذه القصيدةُ/الدِّيوانُ تَصْلُحُ أنْ تكُونَ سيرةً للرُّوحِ العربيةِ المعاصرة، تحكي آلامَها وترْصُدُ عذاباتِها، وتغُوصُ بعيدًا في الإمساك بعَلاماتِ خياناتِ الخائنين، وترْسُمُ وجوهَ الغادرِين، وترْفَعُ بَصَماتِ اللِّئامِ الذين اجتمعوا عليها يبْغُونَ محوَها واقتلاعَها انتقامًا، وحَسَدًا!

مِنْ بداياتِ القصيدة/الدِّيوان يَتَخايَلُ التماهي بين ماضٍ يلُوحُ كبيرًا ماجِدًا، وحاضرٍ يرْزَحُ تحتَ وَطْأةِ الانكسار، يقولُ المعصراني:

أيْـنَ منِّـي كِبْـرِيـاؤُكَ ذا؟ بَلْ
أيْـنَ منِّـي أنْـتَ يا ذا الْمُـدَمَّى؟

تَغْـتَلـي كُـلُّ الْـقُـرُونِ بِكَفَّيْـ
ـكَ وتَـغْـلـي كُـلَّـمَـا زُرْتَ قَوْمَا

ويبلُغُ الاتحادُ بين الشاعرِ وأبي الطيِّب مَداهُ، فيغيبُ فيه، وينمحي ذائبًا في ذاته حاضِرًا، مسافرًا على امتداد الزَّمان، فيقولُ:

لَـمْ يَـزَلْ صَـوْتُـكَ صَـوْتـي، وَمَـا زَا
لَ صَـدَاهُ الـدَّهْـرَ صَوْتًـا مُصِـمَّـا

ولعَلَّه مفيدٌ جدًّا أن نُذكِّر بأن خبر (لم يزل) في هذا البيت بالنسبة لاسْمِها - اسْمُ هُوَ هُوَ، وهو ما يعني الذي قرَّرْناه من حُلُولِه فيه!

ويقولُ:

تَـتَـجَلَّـى رُوحُـهُ فـي قَـصِـيـدي
سُـنْـبُـلَاتٍ وَنَـخِـيـلًا وَدَوْمَـا

ويقول:

هُـوَ فـي كُـلِّ الْـعُـصُـورِ مُـقِـيـمٌ
فَـلِـمَـاذَا قَـبْـرُهُ لَـمْ يُـسَـمَّـا؟

لقدْ تجلَّتْ جَدَّةُ أبي الطيِّب في قصيدته التي رثاها بها، لتكون مُعادِلًا للأمَّة الجليلة الماجدة التي يُوشِكُ الزَّمانُ أن يتنكَّرَ لها، ويَغْمُرَها حُزْنًا، ويُعاوِدُ الشاعرُ استدعاءَ جَدَّة أبي الطيِّب مرَّة أخرى رمزًا للأمَّة الثكلَى، فيقولُ:

جَـدَّتـي كَـفَّـنَـهَـا الْـفَـجْـرُ يَـوْمًـا
بَـعْـدَ أنْ أخْـفَـى سَـنَـاهَـا وَأصْـمَـى

كَـيْـفَ مَـاتَـتْ جَـدَّةٌ كُـنْـتُ بَـرْدًا
لِـمُـنَـاهَـا وَخُـطَـاهَـا وَسِـلْـمَـا

كَـيْـفَ مَـاتَـتْ جَـدَّتـي وَأنَـا كُـلُّ
حَـيَـاتـي فـي رُبَـاهَـا تَـنَـمَّـى

(حِـيـنَ مَـاتَـتْ جَـدَّتـي مِـتُّ غَـمًّـا)
وَكَـأنْ لَـمْ أرَ مِـنْ قَـبْـلُ غُـمَّـى

في هذا المقطع تتبدَّى الجدَّةُ شيئًا عظيمًا يَفُوقُ الجدَّة، تتبدَّى وطنًا هَوَى، ومَجْدًا ذَوَى، وتاريخًا وعِزًّا تعَرَّى.

في هذا المقطع فَزَعٌ وجَزَعٌ يَسْكُنُ

السُّؤالات:(كيفَ ماتَتْ؟)، ويَسْتَعْلِنُ مُستنكرًا غَدْرَ الغادرين الذين فَعَلُوا فَعْلَتَهم فاغتالُوا حِكْمَةَ السِّنين، وجَلالَ الأيام!

(٤) وردةٌ ثانيةٌ مِنْ دَمِ المتنبِّي: الشِّعْرُ عندَما يُفَجِّرُ التاريخ!

لقدْ كان مُشْكِلُ العَلاقةِ بين التاريخِ والشعرِ مَشْغَلَةَ قِراءاتٍ كثيرةٍ، حاولتْ أنْ تتدخَّل، وأنْ تُحيطه بنوعٍ من المساءلاتِ في البرامجِ النقديةِ الغربيةِ والشرقيةِ على السَّواءِ، ولكنَّ القصيدةَ تتجاوَزُ هذا الإطارَ التنظيريَّ لهذا المشكلِ، وتقفزُ عليه.

لقد استحالَ المتنبِّي رَمْزًا، واستحالَ كلُّ مَنْ دارَ في فَلَكِه علاماتٍ تَدُورُ في فَلَكِ هذا الرَّمْزِ!

تجلَّى تاريخُ المتنبِّي - مُذْ تفتَّقَتْ عبقريَّتُه وشاعريَّتُه - مَتْنًا، وتجلَّى كلُّ مَنْ كانَ حوله - مِنْ رجالٍ، وحادثاتٍ، وأسفارٍ، وأوجاعٍ - هوامشَ على هذا المتنِ!

وقدْ كان الشاعرُ واعيًا بالحضورِ الطاغي للملامحِ التاريخيةِ التي اتخذتْ الأشكالَ والتجلياتِ التالية:

- نصوصٌ من أبياتِ أبي الطيِّب، مُيِّزَتْ طباعيًّا بين هلالينِ.

- استدعاءٌ لشخصياتٍ تراثيةٍ(كافُور، ونَقْفور، وسَيْفِ الدولة وغيرهم). واستدعاءُ الأماكن(حلب، وبغداد وغيرهما).

- وتوظيفٌ للحادثاتِ، والمواقعِ، والمواقفِ.

ثُمَّ كانتْ قِمَّةُ هذا التجلِّي في مُعارضة ميميَّة عبدالله البردُّوني المعروفة بعُنْوان (وردة من دم المتنبِّي).

لقد كانتْ طبيعةُ القصيدة/الدِّيوان، وطبيعةُ النافذة التي أطَلَّتْ منها على المستوى النقديِّ، وطبيعةُ الغايةِ المستترةِ والمعْلَنةِ معًا مِنْ وراءِ إبداعِها - تفرضُ حُضُورًا مائزًا للتاريخ نَجَحَتْ في توظيفِه، واستنطاقِه، واستثمارِه، وتحميلِه بطاقاتٍ دلاليةٍ ثَرَّةٍ، ومُتَفَجِّرة.

لقدْ بدا التاريخُ العربيُّ وَحْدَةً متَّصلةً، وبدَا الجُرْحُ العربيُّ المسلمُ نازِفًا من بعيد، وبدَا العَدُوُّ مُتَمرِّدًا، وبدَا الخائنُ مُتلوِّنًا، فتَراكَمَ الألَمُ، وتكوَّمَتِ الجراحُ!

(٥) وردةٌ ثانيةٌ مِنْ دَمِ المتنبِّي: رحلةٌ غيرُ أخيرةٍ في الوَجَعِ العربيِّ

إنَّ قصيدة/ديوان محمَّد المعصراني مثالٌ غيرُ أخيرٍ لرحلةٍ مُتجدِّدةٍ أبدًا، تُعَرِّي الوَهَنَ العربيَّ، رُبَّما ظهرتْ في صورة(ورقة في بريد المتنبِّي) كما فعل ياسر أنور، ورُبَّما تجلَّتْ في(وردة من دم المتنبِّي) للبردُّوني، ورُبَّما تكثَّفَتْ في(زمان العرب) لمحمد الحربي.

ولكنَّ اليقينَ قائمٌ في أنها رِحْلَةٌ غيرُ أخيرة؛ بسببٍ من تمدُّد الوجع العربيِّ، وسيبقَى المتنبِّي بجلاله، ومجدِه، وعبقريتِه، وشاعريتِه الفَذَّةِ حُلْمًا يُداعِبُ المحزونين والمهمومين، والمقهورين والمقموعين، والحالمين!

وسيبقى المجدُ القديمُ، والنُّبْلُ الذي كان حافزًا نحوَ اغتيالِ الواقعِ المهين، والوضعِ الراهنِ الأَسْيان!

سَيَبْقَى.

---

* أستاذ العُلوم اللُّغوية في كلية الآداب - جامعة المنوفية.



بنيات الانكسار في ديواني

«لأميرة الغبار شهوتها» و«مقبرة الحبيبات»

للشاعر المغربي محمد الإمام ماء العينين

■ عبدالهادي روضي*

قراءة نقدية

باتجاه مجاهل قصيدة النثر

كانت الصحراء ملاذا لإقامة الشعر وشؤونه، ومن خيامها خرجت القصيدة مُدجّجة بحلم القبيلة ومشاعرها، لذلك غالبا ما ارتبط قول الشعر لدى مرتاديه بالحفاظ على النسق الهندسي للقصيدة العربية، بناء ومضمونا؛ حتى خلتني لن أعثر على شاعر مغربي ينتمي جغرافيا إلى رمال الصحراء، خارجا عن سرب الخليل بن أحمد الفراهيدي.

تلك ضريبة الاحتمال التي تملكتني غير أن غواية الشعر وتقفي فرسان القصيدة أخذتني خلسة إلى صوت شعري آثر الانفلات من مقاسات الشعرية القديمة، وفتح محرابه لقصيدة النثر؛ لعلها تهرب هواجسه وأحلامه إلى حيث يحلم، باحثا عن فتوحات جديدة عبر بوابة النثر.

«محمد الإمام ماء العينين» شاعر شرب حليب القصيدة من شُرفة العيون، المدينة التي تخلد بداوة الصحراويين، وحلم أجيال من الشعراء اتخذوا من مكوناتها العقدية والاجتماعية والإنسانية والفكرية مادة لكتابة شعر يخلّد عبورهم. غير أن ما يميز هذا الشاعر هو إيمانه بقصيدة النثر، وولعه الشديد بميراث روادها على امتداد الأصوات الشعرية التي أسست تجربتها من المحيط إلى الخليج، ومن النهر إلى البحر، ويجسد هذا الإيمان إصداراه الشعريان: (لأميرة الغبار شهوتها، منشورات وزارة الثقافة) و(مقبرة الحبيبات، مطبعة الأفق)، وهما إصداران يمنحان قارءهما فرصة الالتقاء بالشعر، والتقرب من تجربة شعرية تنتصر للصمت، بعيدا عن ترهات الأضواء.

منهجية المقاربة النقدية وأسئلتها الموجهة

تجسيدا لقناعة ذاتية بالمنجز النصي لهذا الشاعر، وبموازاة المشروع النقدي الذي يشغل أفقنا بخصوص قصيدة النثر المغربية التسعينية، نقدم هذه المقاربة النقدية في تجربة الشاعر محمد الإمام ماء العينين، عبر اقتفاء ديوانيه «لأميرة الغبار شهوتها» و«مقبرة الحبيبات»، وهي مقاربة تنطلق من مفهوم الانكسار بوصفه دالا مؤثثا لتمفصلات نصوص الديوانين معا، وآليات البناء النصي، مستفيدة على مستوى المنهج من تراكمات البنيوية الشعرية وتحليل الخطاب، إيمانا منا بأنهما الأقرب إلى معطيات نصوص المجموعة الشعرية – محور المقاربة -، وعلى هذا الأساس تنطلق مقاربتنا من جملة أسئلة توجهها، أي المقاربة، وتضبط مساراتها وهي: ما هو مفهوم الانكسار؟ وما هي دواله وبنياته؟

١ - في مفهوم الانكسار

يستوقف كل متوغل لمحراب الشاعر محمد الإمام ماء العينين في أضمومتيه الشعريتين الثانية «لأميرة الغبار شهوتها» و«مقبرة الحبيبات»، طغيان دال الانكسار، مجسدا موضوعة محورية، وغاية فعل الكتابة لدى الشاعر، وتوظيفه لا يخضع لمقصدية وحيدة واضحة، إضافة إلى ذلك فهو دال يتكىء على اللغة لتمرير موضوعاته الدلالية، ولا يتأت استنباطه إلا بعد مجاهدة كبيرة لممرات الديوانين؛ وبما أنه كذلك.. فهو يقدم نفسه بصيغ ويافطات اهتدت هذه المقاربة إلى حصرها في ثلاثة أنماط: الانكسار بوصفه خيبة، والانكسار بوصفه وهماً، ثم الانكسار بوصفه حلماً.

١-١: الانكسار بوصفه خيبة

ظلت الكتابة لدى غالبية عظمى من مدمنيها استعادة للخيبة بمختلف فتوحاتها، وملاذا لنفض رياحها القاسية؛ فالشعراء تحديدا، غالبا ما يفشلون في أولى خطوات الحب، فيفتحون جبهات تتخذ تجليات كثيرة في محاولات لردم مساحات الجرح، وإظهار التناسي، واجتراح الخيبات، ومقاومة الانكسار النفسي والروحي:

سأقيم الليلة

حلما

أدعو إليه

كل الشعراء

لنحتفي بخيباتنا

راقصين على نغمات

قلوبنا[١].

تتخذ الذات الشاعرة من الزمن المفتوح على المستقبل(سأقيم) ظرفا لحظيا، تتوقف فيه مستحضرة شقوق الانكسار، كدال يقض مضجع تلك الذات، ويحركها ويوجهها؛ منفتحة على ذوات أخريات شربت من معين الكأس ذاته، كأس الانكسار والاندحار العاطفي، لذلك لا تكتفي بلحظة استعادة عابرة، بل تدعو جل الشعراء المنكسرين بسهام الفشل في تجربة العشق للاحتفاء بتحقق الخيبة/الخيبات، هي لحظة تحدٍّ يقيمها الشاعر، وهو يستعيد شريط ذكريات قُضَّ من قُبلٍ، غير عابئ بالنكايات، متخذا من الرقص أداة للنسيان، والتحرر من إسار مرارة الفشل.

١-٢ : الانكسار بوصفه رحيلا

وتبدو رغبة الذات الشاعرة في التحرر من إسار الفشل واضحة، وهي تتخذ مسافات من الألم، ألم الإحساس بالانكسار الوجداني، متحاشية استحضار مخلّفات الخيبة كفعل سالب، إلى بلورة أفق إجرائي يحرر الذات الشاعرة من تراكمات الماضي، وهو ما يجعل القلب المنكسر مرغما على تجديد قنوات التفاعل الروحي إيجابا، وبناء رؤى جديدة لا نهائية، وذلك بتوظيف أفعال دالة على الطلب، مثل (اجرديني – فلتكتبي – حواف القلب):

الآن يا سيدة الوهم

أجرديني منك

فلتكتبي اسمك

على حواف القلب وأمضي

واتركي الباب مشرعا

لقافلة من جرح بعيد[٢].

لكن هل تملك الذات الشاعرة القدرة على النسيان، وإغلاق الباب أمام الآتي؟ وبصيغة مُعدَّلة، وهل تدرك خباياه المحملة عبر سُحب القلب؟ أكاد أجزم أنها لا تستطيع ذلك، فغالبية الشعراء يدركون حتما أن الفشل هو مآل أي علاقة تجمع روحهم بروح الأنثى، لكنهم لا يتهيبون خوض مغامرة العشق، ولا يكترثون للنتائج والخسائر، وترصد الملفوظ الدلالي لكثير من نصوص الشعر العربي قديما وحديثا، تجعلنا مقتنعين بهذا اليقين الجازم ونجاعته.

ولعل ما يؤكده هنا دلالة ألفاظ من قبيل (اتركي – مشرعا- قافلة)، إذ بقدرما تخبو الذات الشاعرة، تلمح ضمنيا عبر الدلالة التخيلية أنها مسلحة بكل مضادات الانكسار، وعليه يظل باب القلب مفتوحا على ترويض جراحاته، والتكيف مع أنماطها، وخلخلة قوانينها بغية تكريس فعل الممانعة، والتشظي، وعدم الإقرار بالهزيمة.

١-٣ : الانكسار بوصفه حلما

عدم الإقرار بالهزيمة/ الانكسار هو ردة فعل تتبناها الذات الشاعرة المنكسرة، وبها

تجتهد بانية حلمها، متوجهة نحو الاحتماء بالشعراء، بوصفهم أكثر الناس فشلا في رسم تضاريس واضحة للحب، إذ غالبا ما تسكن الشعراء أوهام هي من نسج مخيالهم المجازي، لذلك غالبا ما ينكسرون في تجربة العشق؛ بل يفشلون على حد تعبير أحد الأصوات الشعرية العربية الحديثة.

أيها الشعراء.. أنااام

تستيقظ الأحلام

فأراني طائرا

عاشقا

يهمس بالوعد(٣).

ترى أي وعد هذا الذي يأخذ الشاعر وهو يحلّق بعيدا عبر متحقق الأحلام؟ وإلى أي حد يمكن أن نعد استعارة الشاعر لمتخيل الطائر دليلا على الاستمرارية في مقارعة عنف المرأة الحبيبة رغم تمدد حبال الخسارة؟ سيما وأن قلب الشاعر شبيه إلى حد ما بمنزل يحتوي أسرار حيوات ممتدة ولانهائية، لا تعترف سوى بالحلم مقاما في خضم هيمنة ما هو مادي، وتلاشي الإيمان بنداءات الروح الخفية، وتلك هي ضريبة الشاعر ومغامراته الوجدانية، وإن كانت تواصل اندفاعاتها نحو إيمان مضاعف بالقلب وخزائنه.

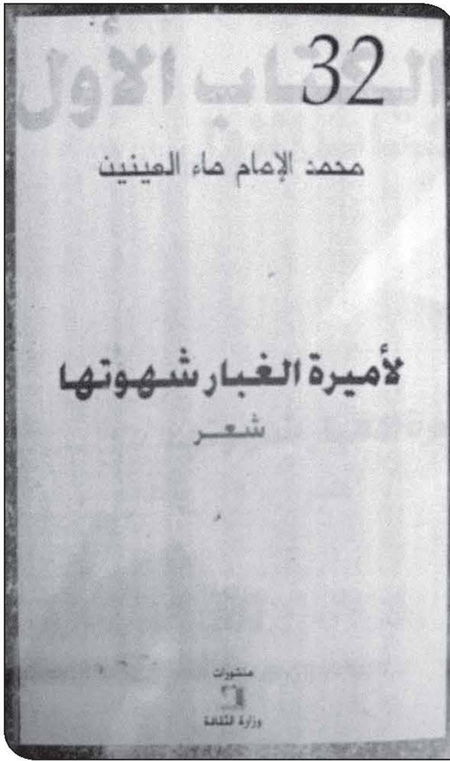
نؤثث أحلامنا

على مهل ونعلقها

شرائط تطير

مع جدائل الصغيرات(٤).

إن الذات الشاعرة لا تعترف إلا بالحلم



ورمزيته في احتواء هوة الانكسار، لذلك تظل مشدودة إلى المستقبل؛ فالفعل، نؤثث، يجسد هذه الرغبة الثاوية خلف ذاكرة ووجدان الشاعر المنكسرة، وهي إذ تحتمي بالحاضر، تكشف تطلعها إلى فتح نوافذ المستقبل الحلم، وإن كانت لا تتخلى عن ارتدادها النوستالجي الممتد، لأنها لا تتعلم من الحياة، بتعبير الروائية أحلام مستغانمي، من الآخرين، بل من الخدوش بعد السقوط والوقوف معا:

لحبيبتي لون المحار

يكتبني على صفحة الماء

قصيدة أنا دهشتها

وهي الحرف

شرارة قلبين

تضيء المسار[٥].

والواضح أن مسار الشاعر مع الأنثى القصيدة مسار حابل، رغم تمسكه بالمستقبل وبالآتي، بالنكوص والفجيعة؛ لذلك تتمسك الذات المنكسرة بعبق الذكرى لعلها تبدد بعض الذي انكسر، وتعيد للذكرى نشيد ملحمتها وجنائزيتها:

لي عبق الذكرى
يخطفني ببرق الهال
كي أحلم مرتين
ولي شارع
في أعلى المدينة
يعد خطوي كل يوم
أنشده بعض الأشعار
وأخبره بأدق التفاصيل
عن حب عشته وغاب
كما يغيب ندى الصباح[٦].

٢- بنيات الانكسار

استنادا إلى قراءتنا للمنجز النصي للديوانين، محور مقاربتنا النقدية، وتتبع منعرجاته النصية، نجد ذواتنا أمام دوال تؤسس متخيل قصيدة النثر، التي يظل محمد ماء العينين منذورا إلى أقانيمها، وتبني معجم الشاعر؛ وهي دوال بقدرما تتعدد تلتقي بدال أكبر هو الانكسار، الذي ترتبط به دوال أخرى معجمية، حصرناها في ثلاث دوال، هي: دال التشظي، ودال الحلم، ودال الحنين.

١.٢ : بنية التشظي: وتجسده مفردات: دموعي، الصمت، أكابد، احترقت، الصدى، صدأ الوقت، متسع للحزن، الليل أضيق، سيدة الوهم، القلب سؤال، أرق، يتقد القلق، انتابتني المخاوف، يعتريني السهاد، دمعا معتقا، صداقة...إلخ.

٢.٢ : بنية الحلم: محتاج، نور، أحبك، الورد، ابتسامة، مطرا، أعشق، حبيبتي، حب قديم، سحر الكلام، سأظل، ابتسامة الطفل، العيون شفاه، جراح الخليقة، الجرح، جراح، نبيذ الذكريات، الحب المملح، ذكراك، أسلمت للحلم، للأحلام... إلخ.

٣.٢ : بنية الموت: الموت، وحيدا، الانطفاء، جنازتان، جنازة، الفراغ، تموت العلاقات، تموت الفراشات، لا يعزي، موتها، موتنا البطيء...إلخ.

والجلي أن هذه الدوال لا تأتي منعزلة بل ضمن سياقات شعرية ميسمها التشظي كحالة نفسية تعيشها الذات الشاعرة، التي تظل مشدودة إلى متاهات العشق، ومؤمنة بجبهاته، مستفيدة في ذلك من إمكانات قصيدة النثر بوصفها نصا متحررا من ضوابط البلاغة القديمة؛ فغالبا ما يحيد الشاعر وهو يبني دواله إلى هدم معيارية الجملة الشعرية، عبر الانتقال من المشابهة إلى الانزياح، مستفيدا من إمكانات اللغة التي يحققها الانزياح عبر إلغاء أقانيم الصورة الشعرية المعيارية، ومقتضياتها؛ إذ لاتخطىء العين الفاحصة سعي الشاعر إلى جعل صوره الشعرية في خدمة الدوال التي تبني نسيج نصوصه المتحررة

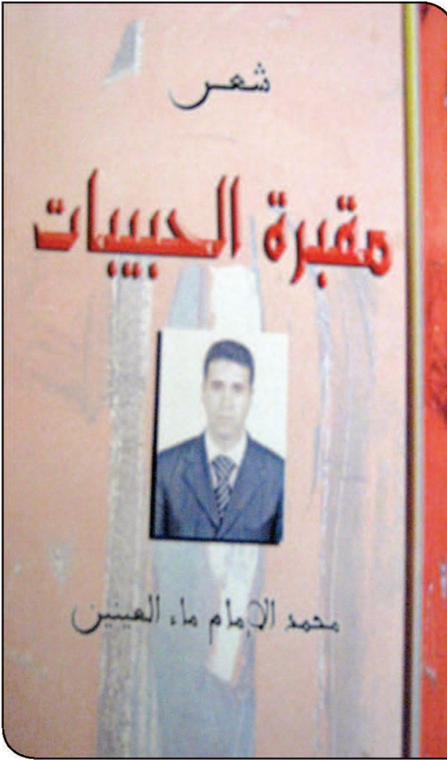
من الوزن العروضي، والمراهنة على اجتراح أسئلة الكينونة الوجودية، عبر وسيط اللغة الشعرية المنشودة إلى الإشارة والإيحاء:

الثامنة
صباحا
تفتحين النافذة
كما هي عادتك
صباحا
يطل جمالك
العفوي
على العالم
كأنك خارجة
للتو من حلم(٧).

إن الجملة الشعرية داخل الديوانين معا، تأتي مختزلة ومكثفة وايحائية، ومنحازة إلى بلورة نفسية ذات صاحبها الشاعرة، وبموجب ذلك، تنأى عن الإغراق المجاني في الوصف، الذي يغتال دوما شعرية النص والقصيدة معا، مثلما تحيد عن شَرَك التعميم، أي أنها ترصد كوامن نفس واحدة هي نفس الشاعر المكلومة، والتي تجتهد لمقاومة شريعة التنكر للحب كقيمة إنسانية غدت بفضل المهيمن المادي، لغة خشبية جافة ومملة:

لأنك على
حدود الخيال
واقفة
يمنحك الشعر
تأشيرة الدخول(٨).

فالخيال هو أفق الشاعر محمد الإمام



وحصانه الجموح، به يبني عوالمه المتخيلة ويضمد نزيف ذاته المجترحة والمحبطة، مستعيدا تجارب شعراء كبار توسلوا الخيال وراهنوا عليه في الانتقال من عالم مختل، قوامه الشر وانهيار القيم الشعرية والإنسانية الكبرى؛ كأبي القاسم الشابي وعبد الكريم بن ثابت وإدريس الجاي وآخرين، إلى عوالم أخرى أكثر إيمانا بالحب والإنساني.

٣. البناء النصي وأولياته

راهن الشاعر محمد الإمام محمد ماء العنين في بناء معمار نصوص ديوانيه الشعريين على عدة آليات إجرائية، امتاحت من خلفيات معرفية متعددة، وهي آليات ترتبط بطرق البناء النصي، يصعب رصدها

مجتمعة، وهــو مـــا تنأى عنه هذه المقاربة، موجّهة اهتمامها إلى المؤشرات التي تبني دال الانكسار، ويمكننا في السياق ذاته إجمال أبرز تلك الآليات في مايأتي:

٣-١: استبعاد الدال العروضي والاحتماء باللغة الشعرية

بما أن ديوانـيَّ «لأميـرة الغبار شهوتها»، و«مقبرة الحبيبات»، يندرجان أجناسيا ضمن قصيدة النثر، يتمرأى للقارئ عموما حرص الشاعر على استبعاد الدال العروضي، إذ لا تمتثل نصوص الديوانين معا لأي بحر من بحور الخليل بن أحمد الفراهيدي.

ولهذا الاستبعاد مبرراته، إذ ينخرط الشاعر في تحوّلات الشعرية الراهنة كونياً، وينحاز إلى خيار اللغة الشعرية بوصفها مرآة تكشف المنفلت واللا مفكر فيه، والعصيّ على الترتيب والنمذجة والقياس؛ فتغدو اللغة الشعرية بموجب ذلك هُويّة الشاعر، ودليل تسللنا إلى ما يفكر فيه، ومراهنة على رؤى ذاتية متجهة من المعلوم إلى المجهول، قصد تحقيق البعد الإشراقي؛ ومن ثَمَّ فاللغة الشعرية، إذ تلغي الدال العروضي «لا تبتكر الشيء وحده، وإنما تبتكر ذاتها فيما تبتكره»[٩]. وهي تستدعي عناصر أخرى، كالاقتضاب اللغوي الذي يلغي إلزامية الحفاظ على امتداد البنية التركيبية للجملة، لتحقيق مبدأ الانسجام. ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

هو الجرح

حقيقة الحب

ووهم ما سواه[١٠].

٣-٢: الفضاء النصي وإلغاء النمط الأولي للبيت

نقصد بالفضاء النصي، الحيّز الذي تشغله النصوص داخل الديوان، حيث يتبدى حرص الشاعر على استغلال فضاءات الصفحات، مستفيدا من البياض الذي يهيمن بشكل كبير، نظرا للمنحى التكثيفي الطاغي على عملية البناء النصي، وهو عنصر بانٍ للدلالات الكبرى لشعرية الديوانين، وتوظيفه ليس مجانيا، وغالبا ما يخرق الشاعر معيارية البيت الشعري المتعارف عليه في الشعرية العربية القديمة، ذي النمط الأولي للبيت، ويمكننا أن نستدل على ذلك بالعيّنة الآتية:

في ما يشبه

الحلم..

قضيت

وحده الشاعر

ظل يقاوم

في عهدته

بضع قصائد

..

..

وتمتمات أخيرة[١١].

فالشاعر يوزع مكونات جمله الشعرية وفق وعيٍ خاص بإمكاناتها، في مسعى حادّ إلى تكريس رؤية ذاتية تملك أسرار لعبة الكتابة الشعرية الحديثة، المسكونة باستبدال كل ما هو معياري، والخضوع لإملاءات الحواس وهي

تمارس حقها في اختيار مسكنها الشعري، ولا شك أن تفكيك الجملة وإعادة توزيعها داخل الصفحة، هو تأكيد على حرية الذات الشاعرة في صوغ تحققها الشعري، وترجمة تشظي العالم، وخفوت الكتابة النموذج؛ إنه وعي حاد بأزمة الممارسة الشعرية التقليدية، وقدرة على مواصلة اختراق الجاهز والمغلق، وإعادة الاعتبار إلى الإيقاع والبعد البصري كمكونين دالين في بناء المعنى الشعري.

٤.٢ : تبنّي الفصل بدل الوصل

يشكل تبنّي الفصل عنصرا بانيا للمعنى الشعري في الديوانين معا، واستدعاؤه من طرف الشاعر هو تعبير عن الانخراط في تحولات الشعرية العربية الحديثة عموما، وقصيدة النثر تخصيصا، إذ الانحياز الكلي إلى التكثيف الدلالي في بناء المعنى، والانتصار للايحاء، وتحاشي الشرح والتفسير والترابط المنطقي في تشكيل المعنى الشعري في دلالاته المتعددة، ويتوسّل التكثيف في الديوانين معا تعطيل الوصل، واستدعاء الفصل، وإذا الأول يعني (العطف بين جملتين بإحدى أدواته كالواو والفاء وبل وثم.... إلخ، فإن الفصل هو إلغاء للعطف بواسطة أداة)[١٢]،

هذه هي أهم ملامح بنيات الانكسار كما تتمظهر من خلال ديواني، «لأميرة الغبار شهوتها»، و«مقبرة الحبيبات» للشاعر محمد الإمام ماء العينين، وإن كان أمر حصرها في منتهى الاستحالة؛ لذلك، نعدّ هذه القراءة إضاءة أولى في الأرض الشعرية لهذا الشاعر المفتون بقصيدة النثر وفتوحاتها، والمحمل بصور الانكسار والمحنة وجوديا، هي ضريبة الحياة، التي هي في النهاية تمنحك، بالضرورة، وتأخذ منك، ليظل الصراع ملح الحياة التي نتوق إلى تطويق جراحاتها، وانزياحاتها عبر اللغة.

---

* كاتب من المغرب.

١. محمد ماء العينين، مقبرة الحبيبات، مطبعة الأفق، ط١، د. ت، نص شرنقة الضعفاء، ص: ٨.
٢. المرجع نفسه، نص: سيدة الوهم، ص: ١٧.
٣. المرجع نفسه، نص: شرنقة الضعفاء، ص: ١٠.
٤. محمد الإمام ماء العينين، لأميرة الغبار شهوتها، منشورات وزارة الثقافة، الكتاب الأول، رقم السلسلة ٣٢، نص لأميرة الغبار شهوتها، ص: ٢٢ ٢٣.
٥. المرجع نفسه، نص قمر بين عاشقين، ص: ١٣.
٦. المرجع نفسه، نص: من عبق الذكرى / ص: ١٦.
٧. محمد الإمام ماء العينين، مقبرة الحبيبات، الصاحبان، ص: ٢٤.
٨. المرجع نفسه، لأميرة الغبار شهوتها، نص: تأشيرة، ص: ٦٠.
٩. أدونيس، الشعرية العربية، ط١، دار الآداب، شركة النشر والتوزيع المدارس، ص: ٨٣.
١٠. محمد الإمام ماء العينين، لأميرة الغبار شهوتها، نص: حاشية على توقيع الغرام، ص: ٢٦.
١١. المرجع نفسه، نص: رؤيا، ص: ٧.
١٢. إميل بديع وميشال عاصي، المعجم المفصل في اللغة والأدب، مج٢، دار العلم للملايين، ط١، بيروت، لبنان، ١٩٨٧، ص: ١٣٠٨.

وداد بنموسى..
القصيدة المعشبة بين أهداب الإنسانية

▪ نجاة الزباير*

«الشعر أحاسيسُ قوية نستجمعها وقت السكون».

وليم وردزورث

كبوة فوق أرض البداية



هذه الشاعرة المغربية التي تلعب أمواج الحرف بين كفيها، فيغدو الكون ناياً يحاول ردم فوضانا بأعذب ألحانه.

فهل هي تلك الأبجدية التي تتسلق سلم الشعر، وترمينا بياسمينة كي نحتفي معها بألق القصيدة؟

أم تراها جناح حلم يجتاحنا كلما فتح قلق الوجود حواسّه، لنعبر من خلاله نحو ألم الإنسان؟

كل ما نعرفه أنها وطن راكض في كل المسافات، تتدثر برداء الجمال، وتهاجر في كل الأبعاد لتصغي للذات الممزقة بسياط المدى.

نعم؛ هذه الشاعرة التي تحضن جسد الليل، وترفع أقداح نورها كي نرى من خلاله سُرَّة القصيدة تتهادى غواياتها، أسست لتجربة عميقة خاطتها بإبر الأحاسيس المهووسة بالقبض على المستحيل.

انكسارات الذات بين أمواج المعنى

إن السفر في الطرقات الشعرية المتشبعة الخاصة بالشاعرة وداد بنموسى محفوفة بالمغامرة، نلمسها كلما وقفنا على عتبات مكونها، فهل هي حالات مشبعة بالحرية، والتمدد في زمن مفتوح على النهائي، حيث الصور المتخيلة تنمو عناصرها التركيبية، لتعطينا مفارقة فنية أقرب للحسِّ الفلسفيِّ في طرحها؟

تقول:

إنني مثل النّار
لا أختارُ الريح تهيّجني
مثل المطر
لا أختار الأرض تتشرّبني
مثل هواء الليل
لا أختار حبّة الضوء تلمّعني
مثل الفراغ
لا أختار مَن يملؤني
غيرَ أنّي
أصعد إلى زهوي كل ليلة
كي أراني هكذا؛
مثل المدى
لا أختار حدا يحدّدني...

لقد التقت عناصر مختلفة (النار، الماء، المطر)، الهواء (الريح)، التراب (الأرض)، لتتسع رؤيتها وتخلق حدثا جماليا مفعما بالدهشة، كي تنصهر في طقوسها الذاتية معلنة اختلافها. كما اختارت النار البروميثية للتحرك بين المعاني السردية العميقة رغم بساطتها، لتحكي لنا عن تمردها وهي تتنقل بهذه المواد الأربعة، في رحلة وجودية تميط اللثام عن بعض هواجسها.



وداد بنموسى

فهل رغبة الشاعرة في الإشارة إلى العناصر الأربعة، إحالة منها إلى خيالها الوقاد، الذي يؤسس لحلم تحاول من خلاله التأسيس لكينونة شعرية تتكلم الاختلاف، وتنثر هواجسها للوصول لجوهر جوهر الوجود؟

لقد حاولت الشاعرة بشكل مجازي ملامسة وعيها المنفتح على عمق اللغة، للإشارة إلى حالة نفسية غير مستقرة، تدفقت معانيها لتحدد بنية تركيبية شكلت بؤرة فنية، مزجت بين مقارنات مختلفة ترفض الانصياع لها. ليصير صوتها ممزوجا بالمعاني الشاملة التي خلقت تسلسلا رمزيا، داخل هذا النص المفعم بالحياة.

فهي راقصة بارعة في حلبة القصيدة التي تستضيء زواياها بشغبها الضوئي، حيث خطاب الذات يفتح لنا مجاهيل دواخلها.

عباءة طرّزتها يدُ الخيال

إنّ همسات الشاعرة وداد بنموسى تفتح أهداب القصيدة، لتطل علينا بحسٍّ مرهف كما حوريات الأساطير، أو أميرات القصص الخيالية، التي غذت وجداننا ذات ثقافة سكنتنا وتنقلنا بنمالها.

فبعد أن كانت تتحرك بإيقاعات ممزوجة بالخجل والاعتذار أمام مرايا نفسية تمثل الذي كان، نسمع صوتها قويا ينتصر لذبذبات الحياة التي تتبعها كما الكمان.

تقول:

كُنتُ رَأيْتُني هَكَذَا؛
رَيْحَانَةً خَجُولَةً
فِي يَدٍ تَعْتَذِرُ.

إلى أنْ أَيْنَعَ جُنُوني فغنَّيْتُ:
ألَا أيَّتُها الحياة،
اتبَعِيني.

أو ليست هذه ملامح تنتصر للتغيير؟ أم هو جنون لا يخضع لأي سلطة غير سلطة الشعر؟

ومثل رعشة المساء، نجد الشاعرة تسمح لنا بلمس بعض من طقوسها السرية، لنرى من خلالها عالما سرديا تملك بقوة خيوطه، وتعيدنا من خلاله نحو الشهقة الأولى التي منحتنا الحياة.

فأي خيال هذا الذي صنع من المكان حالة إنسانية نعانق انزياحاتها الآسرة؟

تقول في نص يحمل عنوان «غرفة للولادة»:

فيما أتيتُ
إليها جئتُ
وحْدي
ملْء رئتيَ صرخْتُ
بكيتُ
ركلتُ ما في الغرفة من هَواء
وصرختُ
كأني أنزلُ من عَتْمة إلى عتّمات
أو إلى ضوء كثيف حدَّ العَماء
لا أسمَع لا أرى
أحِسُّ.

هذا الإحساس البريء الذي رافق الشاعرة في مشوارها الطويل مع القصيدة، جعلنا نقف بخشوع على باب ملحمتها الذاتية، التي تدق مسامير تميزها على حائط الوجود.

شغب البوح المسافر

تغوص الشاعرة وداد بنموسى في ذاكرة الوقت وترسل صوتها الجميل ليغني مواويلها الذاتية، التي تتمايل من خلالها أشجار العمر.

فهل هي تلك المستسلمة لينابيعه أنى مالت كفته نراها تميل؟ أم هو مجرد خداع بصري لكلمات ترصد تشظياته في منافي البوح؟

تقول:

رَفيقَةُ الوَقْت أنَا
كُلَّمَا هَامَ همْتُ

فأن نتحدث عن الوقت معناه، أن نضع رحالنا على حافة الزمن ماضيا وحاضرا ومستقبلا، فهل ارتداء قميص الوقت كان فرصة للسياحة في الزمن الشعري، الذي نخاله ينفلت من بين أيدينا دون رصده بشكل دقيق كما تفعل الشاعرة؟

لقد نشأت ذائقتنا الشعرية على لهفة الشعراء القدامى في تناول تلك الحالات النفسية التي قيدتهم بوثائق متعددة، ولعل أبرزها الوقوف على الأطلال. وجاء الشعراء عبر التاريخ ليرصدوا كيفية تعاملهم مع الوقت، من زوايا حياتهم اليومية وعلاقاتهم بالآخر.

ولعل الشعر العربي الحديث نال قسطا وافرا من هذا السفر الزمني، فهذا أدونيس يقول في قصيدته العملاقة «الوقت»:



يا هذا الجنونْ
مَنْ أنا يا أصدقائي؟ أيّها الرّاؤون والمُسْتَضْعَفونْ
ليتَني أقدرُ أن أخرُجَ من جلديَ لا أعرفُ مَنْ كنتُ؟
ولا مَن سأكونْ؟
إنّني أبحثُ عن اسم وعن شيءٍ أسمّيه

فإذا كان الشاعر الكبير

يرصد ضياعا حقيقيا وسط أسطورته الذاتية المليئة بالتساؤلات، فإن الشاعرة وداد بنموسى ترسم بمداد الروح الجسور القوية المحملة بدلالات الرضى، فلا تكتفي بهذه الميولات التي تزيل اللثام عن طبع جميل تتصف به، بل تتعدى ذلك إلى وصف يمطر بهاء مكتنزا من سحر الدلالة وبهاء المعنى. تقول:

كُلَّمَا تَقَطَّرَ، فِضْتُ

فكلما بالغ الزمن في روافد خيراته، نجد الشاعرة تطوف بأقداح عطاءاته، راقصة في خيامه، وكأنها غجرية تدق خلاخيلها فوق رماله.

إنه نوع من الامتلاء الروحي، الذي يُغَنِّي أفق بوحها الشعري الممعن في عناق فرادتها، ليشعر المتلقي بلمسة سحرية تتدفق بين كل العوالم.

ألوان تفتح أزرارها

إذا كانت القصيدة كما الماء بدون لون بالمعنى المجازي، فإن الشاعرة ترسم بحبر قزحي زمنها المتدفق باللغة الشعرية التي تخترق وعينا برؤاها الممتدة في المتخيل، لتؤسس لغة لها مفاهيم خاصة، تخلق حياة جديدة، وتعيد تركيب صورها التي تأخذ ملامحها إيقاعا ذاتيا ذو وعي جمالي يخترق المعنى.

فاستعمال اللون ما هو سوى ترجمة نفسية لحالات تعيشها الشاعرة، تقول:

أنا
شَبِيهَتُهُ،
كُلَّمَا احْمَرَّ، أَحْبَبْتُ

فالأحمر لون الحرب والحب، والشاعرة وداد ترى أن هذا الانصهار مع الوقت يدفعنا إلى التساؤل عن الحالات القدرية. فالحب قدر، والقلب بين يدي الرحمان يقلبه كما يشاء كما جاء في حديث قدسي، وهذا التماهي مع المسطرة الإلهية يسلط الضوء على الجانب الصوفي للشاعرة وداد بنموسى.

ازْرَقَّ، شَاغَبْتُ

والأزرق لون السماء ولون الفن الآسر..
أما الأخضر فلون الأرض وهو لون الحياة..

اخْضَرَّ، أَيْنَعْتُ

فبين هذه الألوان ترسم الشاعرة قصيدتها المشاغبة، وتتنقل من حال إلى حال، لتشاركنا حالة مزاجية يمرُّ منها أغلب الشعراء، إنه ذلك القلق الوجودي الذي يستوطن بساط حياتهم، فيعبون من ريح تغيراتهم كؤوس القصائد التي يضعونها بين يدي القراء.

تقول:

لاَ يسْتوي عَلَى حَالٍ هَذَا الوَقْتُ
كَذَلكَ أَنَا
لا أَسْتَوِي عَلَى حَيَاة.

من ديوان «ألهو بهذا العمر»

بسمة فوق شفة النهاية

وتبقى الشاعرة المتميزة وداد بنموسى، من الأسماء التي تؤثث بهمسها مشهدنا الثقافي بحبر التألق والاختلاف، فقد بنت عالما تتنقل فيه فراشة بين حقول الشعر، لترسل أنغاما شعرية لا يضاهيها أحد في جمالها..

---

* كاتبة من المغرب.



نصوص قصيرة
رنينُ الومضةِ على تقطّعٍ جارف

■ عبدالله السفر*

خبّأ سرّهُ عند ذات الضفيرة. المنحنَى والعتبة والمقصّ؛ ندبتُهُ التي يصقلُها لسانُ النار كلّما تحسّستْه مقابضُ الأبواب.

***

الفمُ لم يطلب الحِداد لكنّها الصورةُ تعتمُ في العين.

***

يفضُّ نومَهُ أزرقُ الحلم. دوائرُ لا نهائيّة، وحمائمُ تضطربُ أجنحتُها في خفقٍ مُلحٍّ وبعيد بعيد.

تفسّخَ جلدُهُ، ولم تصدر عنهُ حتّى التأتأة.

***

حتّى العينُ جمُدَتْ في شهقتِها.

تكلّمَ رنينُ الومضةِ على تقطّعٍ جارف عن تفصيلٍ لم يرَهُ أحد؛ لم يرَ ذروتَهُ غيرُه.

هِبتُهُ القليلة بدّدَها الدخان.

***

تهدّجَ المقصُّ كما لو أنّهُ يرثي الليل.

***

النائمُ في طقطقةِ المقصّ يأكلُهُ حلمُه، فيما النارُ تلهث والوجهُ، جامداً، يمرّ.

***

كلّما حكَّهُ الانتظار أخرجَ سمكتَهُ الدائخةَ، بينَ قضبانِ الملح، يفسّحُها في بحرٍ يَجهَرُ بشباكه.

أيُّها الصيّاد، الخاتَمُ لا يضحك مرّتَين!

***

الفمُ المطبِق تزمُّهُ رقّةُ الظلِّ البعيدة. الورقةُ حائمةٌ في فوضى الريش لكنّ السرابَ يكيد.

أيّتُها الولهَى ما طعمُ الرمل؟

***

شرارةٌ تقولُ الاختناقَ كلَّه. تنضحُهُ الشهقةُ ويتآمر عليهِ الزفير. وظهرُهُ المكشوف سيّلتْهُ النظرةُ التي طالت وطالت، ولم تقترب.

***

الشمسُ لا تنحت. الشمسُ تذيب!

... لم تتوقّف الريحُ لتكملَ حديثَ أسنانِها على جسدِه.

***

جُنَّ صومُهُ الطويل. بأطيافِهم، مرّوا صوبَ آذانٍ لم يبلغْه. حرّكَ العتمةَ بحجرٍ طائش واندسَّ يعصرُ ثوبَهُ في النسيان.

***

غريقٌ لا يدّعي ولا تهمّه شؤونُ الجنازة. أوثقَ قدميْهِ وأثقلَهما بالحجارة، ثمّ ذهب إلى تاريخِ الماء سطراً من اللمعان وقهقهةً ممتدّة.

***

في النعاس، كان الفمُ مثمراً نديّاً. يطعِمُ عمراً كاملاً.

***

الرعشةُ المخبوءة تحتَ الجلد. ترقبُها ناعمةً تقطُرُ بالعرق. اللمسةُ في انتظارِها الحنون.

***

يدندن وخريطتُهُ تتفتّحُ في القدمين. اللحنُ يتصاعد. يمشي ليلَهُ، يمشيه

---

* قاص وشاعر وناقد من السعودية.

الخروف الذي شاهد الرجل على حقيقته

■ محمد النجيمي*

الخروف الأبيض لم ينقطع وعيه عندما ذبحوه. لم يكن الضحية الوحيدة في ذلك اليوم: السكين ذاتها جزت عنق أخويه الأسودين. أمهم وبقية القطيع كانوا يرقبون دخول الكائن العظيم الذي كان يطعمهم ويداويهم، وفي أحيان أخرى يحملهم للموت. تشتتوا هربا حين باغتهم مولاهم، ووقفوا بعد وقوع القضاء يرقبون ثغاء الإخوة الثلاثة في حالة عجز تام، واستسلام للواقع الذي لا يعرفون غيره.

لم يميزوا يوما مشاعرهم ناحية هذا المخلوق العظيم، كانت تتذبذب من إحساس غامر بالسكينة حينما يحضر وفي يده العلف، ورعب خانق حينما يستل سكينه ويستل من بين جماعة الغنم مَن يشاء دون إرادة منهم أو اختيار. كانت تعود لحياتها اليومية بشكل آلي غير عابئة بغير الطعام أو التناسل. كانوا يعلمون صغارهم ما تعلموه من كبارهم: لا تعترضوا على القدر وتعلموا التسليم والصبر.

الخروف الأبيض كان مختلفا، تعود على التأمل وآمن أن بوسعه أن يكون كائنا عظيما، تماما مثل سيدهم. حلم أنه يصعد سلما، وأنه كان يتخفف من صوفه بالتدريج كلما صعد درجة، رأى ببصيرة ثاقبة كيف أنه يستبدل حوافره بأصابع، شعر بجسده ينتصب وهامته تعلو. أوغل في التأمل وأشرقت فيه الرؤى.

في اليوم الذي هجم عليه السيد لم يجفل، ظل ثابتا وارتسمت أول ابتسامة لخروف على وجهه. مضى للسكين محتفظا بالنور الذي صبغ ملامحه. عندما فصلوا رأسه اكتشف أنه لم يغادر، ظل يتابع التفاصيل واستمرت ابتسامته في السطوع.

كان في وسط الصحن شاهدا على الحقيقة التي كان أول مَن اكتشفها: السيد لم يكن أكثر من خادم يقف على رؤوس أسياده ويحرص على إنفاذ مشيئتهم. هو خروف مثله يملك صورة مغايرة فقط، يسيّره قدر يؤمن به ويتبع لقطيع لا يختلف كثيرا عن القطيع الذي أتى منه.

ضحك الأبيض في سره وأغمض عينيه لينام. كان عازما هذه المرة على أن يستمر بالحلم بالصعود على السلم للأبد.

«يوما ما سأعرف». تلك كانت فكرته الأخيرة.

* قاص من السعودية.

أزرق

■ بثينة محمد*

الكلمات صعبة

تفاجئك القصيدة بواقعيتها، شرٌّ مُحضٌ، جريمة قتل..

في المبنى الكبير الأنيق، حيث لا يجد أحد وقتا لقصيدة، وجوههم أغنية. أعينهم تفلَحُ الحياة، خطواتهم هارمونيكا قديمة مرميّة في حقل. ومشاكلهم اليومية غربان وفزّاعة.

في المبنى الكبير الأنيق، تركض الفتاة، ويهرول الفتى، وينظف العامل المجتهد كل الزوايا يوميا حتى ليكاد يمسك بأنفك وينظفه - ظنا منه أنك شيء - لو قضيت أكثر من دقيقة دون حركة. كل فعل يتم بأقصى قدر من الدقة كل يوم؛ يجري خلف الساعة كعقرب مجنون. ما إن تنتهي الدقيقة الأخيرة في آخر ساعة عمل من دورتها اليومية حتى يدب نوع آخر من الحياة. تندفع الكلمات والألحان إلى الخارج، يظلم المبنى، تبدأ قصيدة أخرى، معزوفة أخرى.. وسلال المهملات رسّام حزين يطوّق الأوراق التي ألقاها الموظفون وقرروا عدم الحاجة إليها.

هذه هي الحياة كل يوم

في الغرفة رقم خمسة، في الطابق الخامس، على المكتب الثالث من اليسار، مرآة صغيرة بجانب جهاز الحاسب، قطعة حلوى، وكتاب. في سلة المهملات بقايا مشروب مع الكثير من قصاصات الأوراق الممزقة والتي تحتوي ملاحظات تذكيرية بمهام مختلفة، أو أسماء المراجعين الذين انتهى صاحب المكتب من خدمتهم.

يدخل العامل، يمشي برتابة، وبالرغم من ذلك يؤدي عمله دون تأخير. يستغرق المدة نفسها يوميا في تنظيف مخلفات الحياة في الأمس. يجمع ببراعة بين التكرار والنظام.

تتأمله كل صباح. يحرك ظهره خلف الممسحة، ينحني أمامها فتشعر بالحرج وتتجنب النظر إليه. تتمنى لو أنها توقفه وتنظف المكان بنفسها. يتسلل إلى عينيها

الشعور بالذنب وتتخيل نفسها مكانه، مضطرة للانحناء كل يوم لإزالة عوالق الآخرين، ما تبقى من أعمالهم الجيدة. غير مدركة أنها تؤدي الوظيفة نفسها كل يوم في صورة أخرى.

لكنّ الجميع سيمتعض، قد يتهمونها حتى بأنها تعترض سياسة الشركة التي تهدف لزيادةالإنتاج. فكّرت: «ماذا عنه يا ترى؟ ماذا يُنتِج؟!».

الحل هو أن تشيح بوجهها، تحاول تركيز نظرها على أي أمر باهت معتاد تقوم به إحدى الزميلات. تتأمل أحد الزملاء الذي يدخل المكتب غير مبالٍ بأحد. لا لأنه متعالٍ، بل لأنه منهمك جدا - كالقندس – في جمع الأخشاب. تكاد تتوسل نظرة منه إليها حتى تحيك مخيلتها دراما تبعد عن ضميرها العامل الذي يمزقه عن غير عمد. لكن الاثنين منهمكان في العمل. يا لها من قصيدة متواترة، حزينة كالساعة.

تستسلم أخيرا للترهات اليومية: المدير الذي تزوج سرا بمساعدته (تتوقف عند هذه الفكرة لتتذكر عرض المدير لترقيتها وتحلل دوافعه ثم تهز رأسها بغير اقتناع: لا تخلطي القصص ببعضها)، الموظف الذي طرد لتهمة أخلاقية، الزوجة التي تستميت لصنع واجهة منطقية لخيالات زوجها عن الزوجة المثالية، وأخرى متذمرة توحي أن الحياة تنتهي عند الالتقاء بشريك أحمق بشكل هائل.. وتتوالى الترّهات كمخدِّر سامّ يشل عقلها عن التفكير بالعامل الذي يعبر دون أن يلحظه أحد، ينحني دون أن يُقيمه أحد، لو انهمرت الدموع على وجهه الأسمر المُبَقّع، فلن يراها أحد.. هي أيضا غير مرئية بشكل أو آخر. زميلها الشاب لا يراها، لا يرى إلا شيئا، جزءا آخر من هذا الحقل الكبير الذي يفلحونه كل نهار. زميلاتها أيضا يلاحظن الظل فقط.. ظل فزاعة، تقف بلا حراك.. تؤدي عملها الذي صنعت لأجله.

أن تصير شيئا، تتحول إلى قطعة أثاث، طائر، بحر، غراب، زهرة، مهما كانت صفات الشيء الذي تتحول له فهو يجردك من جزء مهم من إنسانيتك؛ أنت.. مختلف.

قبل أن تنتهي ساعات العمل، أخبرت مديرة القسم أنها جلبت هدايا رمزية لكل الموظفين بالقسم. لمْ تخبرها أن الهدية فقدت جزءا من قيمتها الانسانية بعد أن توقعها الجميع. تظاهرت - والكل منفتح لتقبل هذا التظاهر - بأن الهدية عفوية جدا.. ومختلفة عن كونها طقس اجتماعي هو في الحقيقة بند ضمني في عقد العمل.

في اليوم التالي، تعمدت أن تأتي مبكرة، وتعطي العامل ذا البدلة الزرقاء الباهتة، الفرصة لاختيار هديته قبل جميع الزملاء والمديرة والمدير.

جزء منها أراد الراحة والرضا، وجزء آخر أخفى عن وعيها سر اللون الأزرق لعلب الهدايا.

قبل أن تنام شعرت أن هديتها كانت مختلفة. ما فقدت الجزء المهم كما خَشَت، لكنها لمْ تدرك السبب إلا حين نظرت في الصباح إلى العلبة الزرقاء الإضافية التي ابتاعتها لنفسها، وقفز إلى عينيها في المرآة وجه مليء بالبقع ظهرت فيه بقعة جديدة، زهرية مزينة بأسنان بأشكال مختلفة وخطوط منسابة حولها.

---

* قاصة من السعودية.

قصص قصيرة جدا

▪ شيمة الشمري*

لوعة

اشتقت إليك فهرعت أنظر إلى السماء.. وأتوسل غيمة أن تأخذني إليك.. ابتلعتني الغيمة وطارت بي بعيداً، وعندما رأيتك توسلتها أن تمطرني عليك.. قذفتني كقطرة ماء.. علقت هناك.. أنعم بك..

أرى ما ترى..! ويا لهول ما رأيت!

في مساء حزين وأنت تبكي لوعتك.. خرجت من عينك دمعة حارقة.. ولم أتوسل الغيم مرة أخرى..

لكنني ما زلت أشتاق إليك..!

رعب

القادمون من الموت يتراقصون على أوجاعي.. ويغنون الهلاك!

هياكل ساخرة وأعين بلون الدم...

وحدي و(هم) ورماد الأجنحة ننتظر الخلاص!

ألم

في مفترق طرق تقابلا.. كانا من اتجاهين متعاكسين..

هي تشعر به وعلى عكس ما يظهر!

هما متشابهان ويختلفان كثيرا..

عقدا هدنة وزرعا الشوك..

س و ص

يتصيد السقيمات بموال حزنه.. ويتصيدن الكلام الملون من أعماقه..

كلاهما صياد.. وفي ركن الشبكة!

مدٌ وجزر

منحتكَ من الوقت ما يَكفي لتحبني كما يليق بي، لكنكَ في كلِ مرة تُصر على متابعة غرورك.. وأبقى غارقة في لجة مالحة وطوق النجاة مثقوب!

---

* قاصة وأكاديمية من السعودية.

حقول الذرة

■ عبدالله ساعد*

قطرات الشاهي الساخنة تتساقط على أقدامي، وأطراف الثوب من البراد الصيني الأحمر الذي أمسك عروته بحرص بيدي اليمنى، ويكاد قاعه أن يلامس العتبات الضيّقة للطريق المتعرجة كالحية نزولا، بينما أحتضن بيدي الأخرى صينية نحاسية بيضاء بها فتة من خبز القمح، وأعلّق على كتفي صرة قماشية من بقايا عمامة تحوي (تلقيمة) مخلوطة من مسحوق السكر وأوراق الشاهي، تكفي لإعداد براد إضافي، بالإضافة إلى ثلاثة فناجيل زجاجية فارغة تحتك ببعضها وتكاد أن تتحطم كلما ترنّحت؛ ماضٍ أوازنُ خطواتي بصعوبة من أعلى الجبل إلى حيث (يقيّل) أبي تحت العشّة، يحمي الحقل الشاسع الذي يموج بحقول الذرة البيضاء ذات العناقيد الطويلة الواعدة بالحصاد.

يذود عنها أفواج الطيور الغازية بالمرجمة التي تحدث صوت فرقعة مدوّية كصوت البندقية، ويتبع كل رجمة بصيحة عالية محاولا إفزاع العصافير الغبراء الصغيرة الحجم التي تنقض أسرابا وبسرعة خاطفة، كلما غفل عنها أو سكت صوت الزير الذي يضعه أمامه وينقره كلما بح صوته وأعياهُ الوقوف؛ فتنفرد بالزوايا والأطراف، وتلتهم الحبوب بنهم، فتحيل العناقيد البيضاء إلى جرداء شبه خالية من الحبوب بعد أن كانت مكتنزة بها.

عندما أصل إليه بعد جهد، ينظر مشفقا إلى وجهي الذي يتفصد عرقا، وإلى ثوبي المبللة أطرافه، وإلى أقدامي التي علاها سائل الشاهي الأحمر الممزوج بالسكر، والتي شرع النمل يتسابق عليها عندما سكنت أمامه عن الحركة.

على الأرضية الترابية للعشة؛ أضع البراد الذي انسكب نصفه تقريبا في منعطفات الطريق، وإلى جواره أضع بتمهل الصينية ثم الصّرة.

يتناول الصينية برفق، يرفع عنها الغطاء، ويذكر اسم الله كثيرا، ثم يدفع إليَّ بلقمة، يحل عقدة الصرة التي أحكمت أمي وثاقها لكيلا تندلق محتوياتها إذا ما وقعت مني أثناء السير، يستخرج الفناجيل، ويتناول البراد، ويسكب لي

أولا، ثم يسكب لنفسه من الشاهي الذي بدا يفتر وتذهب حرارته، ثم يشرع في تناول لقيمات من الفتة يلوكها على مهل، وهو يجيل نظره بتعب في أرجاء الحقل الأخضر الممتد بسخاء في أسفل الجبل بين حقول أخرى مجاورة.

فجأة، ينتفض وينهض مسرعا، وقد رصد سربا غازيا يلتهم بصمت في زاوية تقع في الطرف الأقصى من الحقل، يتناول المرجمة ذات السيور الطويلة المقدودة من جلد البقر، ويضع في وسطها الذي يشبه كفًّا خشنة حصوات بحجم بيضة حمامة، ثم يمسكها من أطرافها ويلوي بها فوق رأسه مرارا، مبتعدا مسافة كي لا تعلق المرجمة بأطراف العشة، ثم يفلت أحد السيور فتصل الحجارة إلى حيث ما أراد تماما.

تنفض العصافير وتـوَلّـي هـاربة دون أن يمسها أذىً، وتختبئ بذكاء في فروع الأشجار المجاورة، وتلوذ بالصمت، وتكف عن الزقزقة.. تنتظر بصبر غفلة أخرى سانحة، بينما يعود مجددا كي يكمل طعامه، ويطلب مني برفق أن أتولى مؤقتا أداء مهمته.أحمل المرجمة التي تفوق قامتي طولا، أتحسس أطرافها الناعمة جراء لمس يده، وأجول بها بفرح في أطراف الحقل الذي كساها البياض.

فجأة أرصد من بعيد فوجا من العصافير الصغيرة، وهي تعيد الكرَّةَ، وتنقض مجددا على الحقل الفسيح؛ فألوذ بالصمت وأرقبها بهدوء، وهي منهمكة تملأ حواصلها بنهم قبل حلول المساء من حبوب الذرة.

---

* قاص من السعودية.





المعراض الأخير

■ ناصر بن محمد العُمري*

أبي يقف أمام (الزافر) [1].

من الكلّاب الحديدي المتدلي على جانبيه ينزل ثوبه الذهبي اللامع، ومن (السحّارة الخشبية) [2] تخرج أمي غترته البيضاء.

تخرج من السحارة رائحة زكية تضوع المكان،

أخاتل أمي للنظر في السحارة، لكن أمي تمنعني بإغلاقها سريعاً.

أختي الكبرى (زهراء) المتزوجة حديثاً من (محمد القحم) تقطف له من فوق سطح بيتنا غرزة من الريحان والشيح والبرك والوزاب.. تعطيها له، يشم تلك الباقة بشغف ظاهر، يدعو لزهراء بالتوفيق،

يصرخ على أمي: أين الشاي يا شريفة؟

تعاجل أمي بتقديم البراد الأصفر له، رائحة النعناع تفوح لتخترق أنفي الغض، (ابو الشعاري) بسيارته الجيب قادماً من أطراف الوادي، يتعالى صوت (البوري).

سعيد بن إبراهيم يصيح في أبي: (هيا يا محمد)، كسروا رجولك يا نطلان، أفزع ليتنا (خلنا نلحق فطور أهل الخليفة قبل ما يقضون عليه صبيان شاويّة).

نسير أنا وأحمد خلف أبي، يبهرني طوله ووسامته وعنفوانه، نقطع الطريق المليء بالحشائش الخضراء اللدنة التي تغطيها، نعبر (أبو قحطة)... المزرعة التي تعود ملكيتها إلى محمد الشراحي.

أبي بدا زاهياً، وطويلاً، وفي غاية

الأناقة.

نسوة في أطراف الرهوة، وبلاد العلاية، وسفوح الجبهة، يرقبن مسيرتنا نحن الثلاثة.

أصوات الجماعة تنطلق من جيب أبو الشعاري، يمتليء حوض الجيب الخلفي بالركاب،أحمد بن صبحي، فاران بن صنيق، سعيد بن غصاب، حسن بن عطية وأخوه عبدالله.. هؤلاء بعض من أعرفهم.. معهم كثيرون ممن تظهر سحناتهم في صندوق الجيب.. لصغر سني لم أتبين من هم؟!

الفقية أحمد بن حمدان هو الوحيد الذي يشارك حسن أبو الشعاري قمرة القيادة، (يسمونها الغمارة)، يفسح الفقيه لأبي المكان ليركب إلى جانبه، لكنه يحمل أحمد ليركبه الصندوق، أما انأ فسأكون في حضنه، سأركب معه في مقدمة السيارة (الغمارة)، للمرة الأولى في حياتي..أطلق أبو الشعاري صوت المسجل، ابن مصلح والغويد شاعرا العرضة، يلونان صباحنا بحفلة مسجلة على شريط كاسيت أحمر اللون، يسير بنا أبو الشعاري عبر الوادي على أنغام العرضة، انشغلت بمراقبة قدميه.. أتساءل هل هي كأقدامنا؟ هل يديه كأيدينا؟ أم أن للسائق مواصفات أخرى؟!

ما قبح البدو لا صاحوا ولا غنوا

عيشة البدو وحياة شقاوية

بصوت طروب ينتهبني من لجّة التفكير، صوته كان كافياً ليهزهم جميعاً، صوت الزير يجعلهم يزدادون طرباً، يرددون عبارات الإعجاب.

الشراحي:

(طيب يا بن مصلح طيب)..

سعود بن عطيه يصيح منتشياً (الله يلعن مَن يكون عنده حفلة وما يجيبك).

نتوقف عند سد الصقرة. على صوت العرضه المنبعث من المسجل.

يطلب (خنفر) أن يأخذوا لهم مهز.

(المهز) هنا جولة عرضة..

الجميع يتمنطقون بالمسابت والفرود (المسدسات)، يتمايلون طرباً مع صوت الزير.

سعود بن عطيه وأخوه أبو غازي يقدمان فاصلاً من الرقص الأخاذ.

تنطلق الرحلة مجدداً نحو الخليفة.

بعد نهاية ذلك المهزّ يصلون الخليفة، يدخلون بعرضة جماعية، مرددين أهازيج فرح لم أعد أحفظها.

ينعقد المعراض مجدداً.. لا صوت يعلو في الأفق فوق صوت الفرح.

أحمد بن علي، خيران بن أحمد، وعوض بن بعجان، وعطيه بن عيشان.. رباعي الفرح في وادينا، يطلقون العنان لحناجرهم لتشدو

بشعر العرضة.

يتمنى أحمد بن علي بعروبية ظاهرة أن تعود فلسطين، وأن يُصلي في القدس الشريف.

خيران بن أحمد يمتدح القبيلة ممثلة في شيوخها: (أنتم حكومة قبل حكم المدينة).

يعقد عطيه بن عيشان مقارنة بين السيارة الجيب وأختها الهايلوكس (يسمونها العراوي). يختمها بتحذيراته..

(أحذر من أبو شنب والوايت والوايت).

يتفنن (علي بن كجم وسعيد انقز) اللذان يقومان بدور المايسترو.. كانا ينجحان دوماً في تلوين المعراض بأصوات متناغمة تصدر من الزير والزلفة.. أصوات الأعيرة النارية من كل حدب وصوب تلهب الفضاءات، وتزيد من نشوة الفرح.

أبي يمارس هوايته (التحميل)، هو محمّل معروف، ومتميز في استعراض مهاراته في العرضة، يرقص بفرح ظاهر، يقولون إنه رقص كما لم يرقص من قبل.. بدا طويلاً، بل فارع الطول، تجلى في يومه ذاك بثوبه الزاهي ورائحة البخور.. كان الوحيد الذي يرتدي ثوباً زاهياً. بدأ على قرع الطبول يستعرض مهاراته في الرقص بالسيف، ينطلق كسهم نحو الأعلى.. فيما وابل الرصاص ينهال من كل اتجاه.

رصاصة غدر أولى وجهت نحوه كما يقول (عقال) مرافقه في التحميل والاستعراض بين الصفوف.. رصاصة غدر ثانية لا تنجح في اصطياده. (عقال) ينصح أبي بالتوقف والخروج من المعراض، يحلف إني شعرت أن أحداً يريد تصفيته غدراً.. رصاصة ثالثة. تخترق جمجمته وهو طائر في الهواء، يسقط بآهة مدوية، لم نتبين ما قاله.

زفير أبي، صيحات الناس، هول الفجيعة، أصوات النساء تتسيد المشهد، خوف مريع يسكننا جميعاً.. رجال كثيرون يتوجهون لدفن مسدساتهم في كل مكان.

البكاء والعويل، الذهول والصدمة.. (مات محمد).

سرى الخبر في كل مكان، رغم أن أبي كان قد غامر مراراً بحياته لأجلهم في منازعات عديدة، وتجاسر ليخدمهم، إلا أنهم قابلوه بجحود مريب، فأختلقوا قصة مكذوبة لوفاته أوهموا بها المحققين.

أبحث عن تفسير لما حدث عند جدي.. لكنه في كل مرة يلوذ بالصمت.

---

* قاص وكاتب من السعودية.

١- الزافر (عمود خشبي يتوسط المنزل قديماً يتم طلاؤه بالزفت والقار ويمتلىء بالكثير من النقوش).

٢- السحّارة (حقيبة كبيرة تصنع من الخشب).

نصوص قصيرة..

■ محمد المبارك*

إذابـــــة

سافر ليراها فلم يجدها.. فأذاب السكر في البحر.

تقـــــوس

مد يده ليهديها وردة.. تقوس ظهرها..

فأغمض عينيه ورحل!!

حـــــذاء

يجري وراءها، فلما يئس منها، عاد إلى بيته؛ فلما طرق الباب، فتحت له بنفس الحـــــذاء الذي لمحه في بداية الطريق..!!

فِـــــراق

تصادفا في الطريق.. بدأ يخفق قلبها.. فسمعت خطواته في الاتجاه المعاكس..

عقد قِران

عقد قرانه وأطفأ الضوء..

فلما أشعله لم يرها، ورأى صورتها معلقة على الحائط..

حب من طرف واحد

بالغ في حبها، كان قلبه خالٍ إلا منها..

راقبها ذات يوم..

فرآها تمشي في طريق طويل..

التفت.. وإذا الطريق معنون باسم صاحبه..

منصة الزفاف

جلس بجانبها في منصة حفل زفافهما..

نظر إليها طويلا، سقطت دمعة من عينه..

سألته: لماذا..

قال: تذكرت حبيبتي..

عندها، سمعوا الصراخ والعويل في الجهة المظلمة من المنصة..

سجـدة

رمت معطفها..

تخيـــل الثعابين تتناثر منه!

فر هاربا وسجد على أرض رطبة..

---

* كاتب من السعودية.



نسوة في المدينة

■ أحمد قران الزهراني*

(١)

كأني أراكِ تؤوبين من وطنٍ في المجازِ،
تؤوبين محمومةً بالحنينِ إلى برقاتٍ من الوجدِ،
تأتين كالوحي يستقرئُ الغيبَ،
حين تقولين:
هذا كتابٌ صفيٌ يقدّسُ سرَّ الخصوبةِ،
خذْ ما تبقى من الوعدِ،
واتركْ سريرتَك الحلمَ للعابرين إلى مقتضى الحالِ،
لا تبتئس بانقطاعِ المسافاتِ بين الهوى والجوى،
علّ بعضاً من النسوةِ المستفيضاتِ في عتباتِ المدينة
يمنحن وقتَك ما يشبه السرّ،
هذي شمالك لا لون فيها،
فخذْ ما تيسر من وقتك الغضّ،
سرْ بي قليلا إلى ظُلّةٍ نستكنُّ بها حيث لا نستضام من البعدِ،
هذي يمينُك بيضاءُ تقرعُ بابَ الوشاياتِ،
سرْ بي إلى شجرٍ حاسرِ الرأسِ يحمي من القيظِ،
سر بي إلى وطن مشتهى ونديم.

(٢)

هي القريةُ الأم،
نمكثُ في حضنها ما نشاءُ،
ونرحلُ عنها بلا رغبةٍ في الرحيلِ،
وتوحي بأن السماءَ البعيدةَ تدنو إلى فلك القرية المستكينة للبوحِ،
نقرأ فيها توجسَ أبنائها المارقين،
عقوقَ الصبايا اللواتي أذبنَ نضارتَها في المدينة حتى نسينَ الوجوهَ،
وأسماءَ أجدادهنَّ،
ومَن كان في خلوةٍ يستبقنَ هجوعَ المساءِ إليه،
نرقُّ لأقراننا العابثين،
نعاتبُ مَن يستلذ العتابَ،
ونرخي زمامَ الحديثِ مع المتعبين،

ونلمحُ فيها شقاوتَنا في الطفولةِ،
نسترجعُ الرغباتِ الحرام،
ومن كنَّ راودننا خفيةً،
واستملنَ عواطفَنا النرجسيةَ،
نُشرعُ أحلامَنا للأخلاء،
نفضي بأسرارنا كبرياءً،
ونسترقُ السمعَ من أجلِ أن تسكنَ فينا وإنْ شردتنا الحياة.

(٣)

أرى قرويا تشهّى المدينةَ مذْ عابثته بأضوائها،
فأحالته سبعَ سنابلَ،
في كلِّ سنبلة وجهُ أنثى،
كثيرٌ نساءُ المدينة،
يمكرنَ أكثرَ من غيرهن،
يعاتبن أكثرَ من غيرهن،
ويعشقن أكثرَ أكثرَ،
يسرقن معنى القصيدةِ من شاعرٍ لم يجدْ
وطنا ماثلا في كلامِ النساء
اللواتي شققن أكفَّ الضراعةِ عن مبتغاهن،
لا يحتكمن إلى الشكِّ،
هن الأنيقات،
يشبهن ما شف من حكمة القروي النبيل.

(٤)

أرى قرويا تشهى المدينةَ حتى أفاضت بأسرارها البكر،
أغوته لما تشبثَ بالنسوةِ الـ يحتكمن إلى الغي،
كنَّ نساءُ المدينةِ يحملنَ خبزَ الصباحِ إلى بعضهن،
يثرثرنَ عن ليلة العيد،
والغرباءِ الذين أتوا منَ قرىً أهلها يلبسون التمائم،
والعابرين الأزقة بحثا عن الفضلات من الزعفران،
وعن نسوةٍ لم يجدن كساءَ الشتاء،
وعن بائعاتِ الخضارِ اللواتي قدمن من الريف لا يكترثن بنوع الرداء،
ولا لون وجه العميل،
ولا رتبة العسكري،
ولا ما سينشر في صحف اليوم،
عن عانساتِ المدينة..
إذ كيف يصبرنَ عن لذة الجنسِ،
هنّ كثيرٌ نساء المدينة،
يمكرن أكثرَ من غيرهن،
يعاتبن أكثرَ من غيرهن،
ويعشقن أكثرَ أكثرَ،
يقرأن شعرا على ملأ ليس عاداتُهم أن يروا نسوةً حاسرات الرؤوس..
يغنين ما يستبيح العواطف منه،
ويرقصن في ساحة الزارِ،
لا يعتنين بعاداتِ أهلِ القرى والمدينة مادمن في شهواتِ الفرحْ.

(٥)

هي القرية الآن.. صنو المدينة،
تأخذ منا مفاتيح اسمائنا مذْ تعبنا نرددُها أبجديا،
ووهنَ الحكاية تُروى لنا كي ننامَ جياعا،
ولا نستغيثُ بأحلامنا الطيف،
تأخذ منا رسومَ الطفولة من غير وعي الضميرِ المشاكس،

أشواقنا المستعارةَ من وردتين إذا ما
تناقضُ ألوانها ما نرى في الطبيعة،
تأخذُ من حكمة المرأة السرَّ،
تُوقدُ في حلمنا شبقا لا نُعبّر عنه سوى
بالتخيّل،
لا فرق بين النوافذ،
كل النوافذ تفضي الى شفقٍ غامضٍ لا
سبيلَ الى فكِّ شفرته،
لا شوارعَ تحملُ أسماءَ آبائنا،
لا الطريقُ السويُّ يؤدي الى جنةٍ عرضُها
عينُ أنثى
تؤلبُ بعضا على بعضه، ثم تمزجُ بين
التناقض عمدا،
وتسكنُ في عينِ من لا تراه جديرا،
وتعرضُ عن جذوة الحبِّ كي ينهضَ
الهاجسُ المبتغى،
لا تقل إنها النارُ في وسنِ الوقت،
لا الماءُ في ذروة الموت،
لا كائنا في المكانين،
كمْ لي أعدُّ النجومَ هنا أو هناك،
تعبنا،
تعبنا،
حساباتُنا لا تطابقُ أحكامَنا عادةً،
هل نعيدُ تراكيبَ بعضَ القصائد
حتى نقرّبُ رقمين صعبين من منتهى ما
نريد.

(٦)

هنا أو هناك..
نرى علةً في الكتابة نمحو بها مشهدَ
الرفض،
أفعالنا لا تشابهُ نصَّ الرواية إلا قليلا من
الخبث في السرد،
نمضي الى حالنا لا نخافُ إذا ما أردنا لهذي
الكتابة أن تدخل السجنَ دون فتاها
لكي يقرأ الواقفون على الجمر أسرارَها،
قد تكون سلاما على من تعللَ بالصمت،
نمضي ثقالا الى قبلة لا خيارات فيها سوى
الصحو من غفوة الموت،
إنا سئمنا التوازنَ بين الخطوط العريضة
حين أفقنا،
سئمنا الحديثَ عن الوقت يذهبُ في
مفردات التشابه،
وجهان،
وجهٌ يراك كما أنت في الظلِّ،
مستوعبا حالةَ اللا خلودِ هنا أو هناك،
ووجهٌ يراك نقيضَك،
لا فرق بين الشبيهين،
ملتبسٍ وشفيف.

(٧)

كأني أساور بعض نساء المدينة مذ جئتهن
صبيا لكي نرسم الحب،
لا أنا من يعبر البحر دون ارتباك النوارس،
لا هن من يستملن الرياح إلى وجهة لا
فضاءات للعيش فيها،
ستأخذنا الريح،
أين ستأخذنا الريح؟
لا علم لي أين وجهتها في المدينة،
إنا بدأنا الكلام ولم ننهه،
سوف نمضي بلا رجعة في البكاء،
كأنا جدار يئن على جاره المستكين،
كأنا عبرنا الظلام إلى نقطة البدء،
نعشق لون البدايات،

يسكن فينا كوشم على الكف،
نشقى ويرتاح مَن لم يكن في الشتات،
لنا وجع في المدينة،
نقبض كالجمر أوجاعنا،
ثم نلجأ في غفلة للجدار لنرسم أشكالنا كالرموز،
يئن الجدار لبعد المسافات بين الأخلاء،
يسجد من رهبة البعد،
لا سر بين الحروف التي كتبت في الجدار القديم،
ولا سر يفضي لفعل الكتابة،
هذي تفاصيل لا ينبغي أن تعيد الحديث إلى بدئه،
ربما الريح جاءت لتقرأ سر الجدار القديم.

(٨)

كأني أنا..
أو كأنكِ أنتِ مثارَ السؤالِ عن اللا وجود،
إذاً أين حدُّ الأقاويل،
أين مسار الحديث الذي لم يدرْ بيننا..
حيث لا قولَ يحكمُنا في التفاصيل،
لا أنا مَن يستكينُ إلى صورةٍ في خيالِ القصيدة،
لا أنتِ مَن يتغشى الكلامَ على غير ما علة في الحديث،
كأنّا بدأنا تعشقنا،
أو كأنّا بدأنا تألهنا،
أو كأنّا بدأنا التوحد في الجسدَ المستحيل.

(٩)

أرى...
لا أرى في المدينة إلا خطا القروي النبيل،
نساءً يراقصن عشاقَهن،
شيوخا تماهوا مع الوقت يسترجعون الحكايا عن الحب،
بائعَ خبز يداري ندوبا على وجنتيه،
ونادلَ مقهىً يباشرُ مستشرقا لا يبالي بمن حوله،
صبيا يرتبُّ مستودعا للقماش الدمشقي،
أمّاً تداعبُ مولودَها بانتشاء وتضحكُ،
تضحكُ من فرطِ نشوتها،
سلالمَ تفضي إلى هجرةٍ للمكانِ،
مآذنَ تلجأُ للصمت،
أرصفةً لا ملامحَ للحبِّ فيها،
ميادينَ تخلو من العشبِ،
صورتَها في الجدار الموازي لدار المسنين،
نقشاً يحاكي امتثالَ الرقيق لأسياده،
وقولَ حكيم يخالطه الهزلُ،
نافذة لا ترى العابرين الحفاة.

(١٠)

أرى..
لا أرى في المدينة إلا ملامحَ أمي،
وظلَّ أبي،
وروحي التي سكنتها النساءُ،
فتىً آبقا عن عيونِ الجواسيس،
وجهَ غريبٍ يعانده الحظُّ مثلَك،
بعضا من النسوة الحاسرات الرؤوس،
وضوءَ قناديل من فضة لا تفاصيلَ فيها،
وقوسَ قزحْ.

---

* شاعر من السعودية.

باب الحبيب صلى الله عليه وسلم

■ علاء الدين رمضان*

وَطَرَقْتُ بَابَكَ... وَانْتَظَرْتُ مُجِيبِي
وَرَجَعْتُ يَقْرَعُ فِي الفُؤَادِ وَجِيبِي

فَأَنَا المُحِبُّ وَمَا بِمِلْكِي رَجْعَةٌ
وَأَنَا المُحِبُّ وَمَا الطَّرِيقُ ضَرِيبِي

وَقَرَعْتُ بَابَكَ وَالدُّمُوعُ تَرُوقُنِي
وَتَزُفُّ فِيَّ تَرَقُّباً لِحَبِيبِي

الرُّوحُ تَطْفُرُ كَالسَّحَابَةِ فَوْقَهُ
وَالقَلْبُ يَرْقُصُ كَالقَطَا المَكْرُوبِ

وَأَنَا أُؤَمِّلُ... هَلْ يَخِيبُ تَرَقُّبِي؟!!
مَنْ ذَا يُرَدُّ بِبَابِ خَيْرِ حَبِيبِ

أَقْبَلْتُ يَغْمُرُنِي جَوَىً وَيَحُثُّنِي
وَجْدِي بِدَمْعٍ سَاجِمٍ وَسَكُوبِ

أَقْبَلْتُ... إِنْ ذِكْرُ الفِرَاقِ يَغِيضُ بِي
مَاءُ الرُّوَاءِ إِلَيَّ غَيْرُ قَرِيبِ

وَأُجِيبُ حِرْمَانِي بِكِتْمَانِ الهَوَى
فَيَرِقُّ لِي فِي زَفْرَةٍ وَنَحِيبِ

وَأَقُولُ جِئْتُكَ طَامِعاً تَرْكَ الذُّنُوبِ
آتِي بِقَلْبٍ خَاشِعٍ وَمُنِيبِ

وَأَنَا أُؤَمِّلُ... هَلْ يَخِيبُ تَرَقُّبِي
مَنْ ذَا يُرَدُّ بِبَابِ خَيْرِ حَبِيبِ

---

* أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية وآدابها - كلية العلوم والدراسات الإنسانية بالسليل- جامعة سلمان بن عبدالعزيز.



الطائرُ المهاجرُ

■ محمود الرمحي*

يا صحبُ إنّي قد فقدْ | تُ وذاتَ يومٍ طائرا
مِنْ بعد ما ملَكَ الفؤا | دَ.. وقد غدوتُ الحائرا
جُرِحَ الفؤادُ ولم يكنْ | للطيرِ يوماً جائرا
أوَ هلْ يعودُ الطيرُ صحبي | ليتَهُ لو زائرا..!

***

يا طيرُ عدْ لي كيْ يعو | دَ الليلُ -ليليَ- مقمرا
عودي حزينٌ لحنُهُ | ما عادَ يعزفُ سامرا
ما عاد يشدو لحنَ حُبٍّ | مثل ما كان يُرى
يشكو.. يئنُّ.. وطيرُهُ | عنهُ بعيداً ما دَرى
يبكيكَ يا طيري إذا | هبَّ النسيمُ.. إذا سَرى
يبكيكَ طيري طالما | ما زلتَ عنهُ مهاجرا
في صبحِهِ ومسائِهِ | يرثي ويندبُ ما جرى

***

أوَ هلْ ستذكر- لو نسيـ | تَ مع الرحيلِ- وللورى
أني عَشِقْتُكَ دائماً | والجسمُ مِنْ عشقي انبرى
وغدَوْتَ روحي.. هل بدو | نِ الروح أحيا أو أرى!؟
ما قد ظننتكَ قد نسيـ | ـتَ فما عَهِدْتُكَ ناكرا

***

يا طيرُ عُدْ لي كي تعو   دَ لي الحياةُ المزهره

ويعودُ عودي عازفًا   لحنَ المحبةِ ناثرا

يا طيرُ عُدْ لي قد كفى   منك البعاد.. فما تَرى؟!

يا طير عُدْ لي إنني   أُمْسي وأُصبحُ ناطرا

لُقْياكَ يومًا ما حييـ   تُ.. سَلِ النجومَ الساهره

***

يا طيرُ عُدْ لي لا تغبْ   عَنّي فلَسْتُ القادرا

خَلَت الليالي فرحتي   والليل يشكو السُّمَّرا

كم ليلةٍ بالأنسِ نحييها   وقد خلَتِ الكرى

وأنا وأنتَ نعيشها   تحت السماءِ.. على الثرى..

لا عيشَ لي يومًا إذا   طيري غدا لي هاجرا..



---

* شاعر من الأردن مقيم في السعودية.

انثيالاتُ الغُربة

■ سليمان عبدالعزيز العتيق*

طوبى للغرباء

١

أيسفحُ وجدَك يا مغتربَ الروحِ ـ بقايا جدارْ
وأعجازُ نخل تنامُ بدارْ
وتنهيدةٌ أطلقتْها
تراجيعُ ذكرى وبوحُ ادكار

***

أيشجيك ماض تلفع في غاربات السنين
وتأخذك الذكرى إلى بستان أهلكْ
وأهلكَ يلقون عليك التحايا
يرجّون فيك الزمانَ إذا ما استدارْ
وأنتَ تلاحقُ سربَ الفراشات عند الأصيلْ
وتحفرُ بئراً وتغرسُ من حوله سعفات النخيلْ
يذكرك الغائبين شذى البرتقالْ
ورجعُ الأغاني
ونوحُ السواني
وعبقُ الكوافرِ.. ذكرى تُدارْ

***

تسافرُ نحو مزارِ الزمان البعيدْ
إذا ما التقيتم بأفراح عيدْ
ويلقي إليك الحنينُ
بمنديل عطرٍ
وباقة زهرٍ
ومسحة حُزنٍ
تُريدُ تباريحَها أو لا تريدْ

٢

يباغتكَ الحزنُ في خِدرِ ليلى
وأنتَ تنادمُ هذا المساء
وأنتَ تغازلُ هذا الصباحْ
تنامُ على فرش الراحة والارتياح
ولكن حزنَك لا يرعوي
يصبُ قصاراه بين الضلوعْ
يُحِيلُ فِراشكَ صخراً، وشبْعَك جوعْ

٣

وتصطفُ بين المعزين وهناً
لتذرفَ بوحَ الأسى
وهجسَ الوفاة
تتمتم بالدعوات وبالخطرات
سيطرق بابك هذا المباغتُ
ولن يستشيرك عند الرحيلْ
طويل غيابُك كالمستحيلْ
وبيتُك كنزٌ يواري البقايا
وبابٌ سيفضي لدار الخبايا

وغيهبُ بُعد طويلُ طويلْ
ترابٌ يعود لهذا الترابْ
وأيُ اعتبارٍ لهذا الغيابْ

***

ويأخذُك الهاجسُ المستبدُ
ويثقلك الحلمُ المؤجلْ
فلو أن من يقرؤون
ومن يطربون
ومن تعتريهم رياحُ النوى
ومن يقرع الوجدُ أسمارهم
ويتلو صحائفَ أشعارهم
وكلَ الخليين والغرباءْ
وكلَ المقامات والشرفاء
أصاخوا لقولكَ واستحسنوه
وضجوا لبوحكَ واستعذبوه
وأمعنوا في أحجيات الثناءْ
فهل يطربُ القلبُ هل ينتشي؟
وبُعدُك نأيٌ صفيقُ المدى
غريبُ التوحش والمبتدى
وتيهٌ من الصمت يبكي سُدى

٤

وللروح دربٌ وللدرب بابٌ
ويصعدُ هذا الروحُ نحو السما
ليجتاز كلَ النجوم وكلَ السدومِ
وكلَ مجرات رحبِ الفضا
وكلَ المسافات كلَ المفازاتِ
كلَ المتاهات كلَ العنَى
يغادركلَ المواجع، كلَ الفواجع
كلَ الغرائز، كلَ الضغائن
كلَ المجاعات والمشتهى

***

وللروح دربٌ
وبابُ انعتاق ووعدُ اشتياقٍ
وفيضٌ من النور يُروي الظما
يؤوب إلى حيثُ
كان الخروج وكان العروج
وكان الصعود إلى المنتهى

٥

ويأخذك الهاجسُ المستبدُ
لصبٍ يرى في النهايات ماذا يرى؟!
بقاياه خفقةَ طينٍ
وقبضةَ تُربٍ
تبعثرها الريحُ فوق الثرى
ورنةَ حزنٍ على ما جرى
ورسماً أنيقاً بإنشوطة
يعلقها الأهل كيما يُرى

٦

سراجُ حنينك لا ينطفي
وأنشودةُ التوق لا تنقضي
وأشواقُ روحك مسكونةٌ
بروح الجمال وبرد الوصالِ
وتوق الليالي
لكشف الحجاب وللملتقى
وللمرتقى
وللمنتهى.

---

* شاعر من السعودية.

شاعر كان صديقي

■ أمين العصري*

عَن الحُزْنِ الَّذي يَغْتَصبُكَ حينَ تَنَامُ
فَوْقَ سَرِيرِ خَيالُكَ النَّقيُّ
وَفَيَضَانُ خَوْفٍ يَتَسَلَّلُ إلَى مُسْتَنْقَعِك
الرَّاكد،
وَأوْهَامُ الغَوْصِ في خيانَةِ تَغْتَالُ ظِلاًّ لاَ
سِرِّيَّةَ بائسَةَ اخْتَبَأْتَ فيهَا كخُفَّاشٍ
أعْمَى
وَعَاصِفَةُ الهَجَمَاتِ الهَادئَة لرَغْوَة
سَرِيرِكَ وَمَدُّهَا المُخْتَلِطُ بِالحَمَاقَة
وَالعَاطِفَة
وَالحَديثُ إلَى الصَّمْت
عَنْ سُقُوطِ القَصَائِد المُخْتَارَة
في هَاوِيَةِ الظَّلامِ السَّحِيقَة للَيْلٍ
شَاحب كَغَيْبُوبَة
وَسْطَ غَابَةِ أرْجُله..
الَّتي تَدُوسُ نَسيمَ بَحْرِ أعْصَابِكَ
الهَشَّة،
وَالمَشْيُ بأقْدَام حَافيَة..
بَيْنَ أشْوَاك ارْتِيَابِ المَوْقف
وَقُصَاصَاتِ أغْصَانِ الذِّكْرَيَاتِ
باسْتِعْلاءِ الجَبْهَةِ العَارِيَة..
أمَامَ فَجْوَةِ الرِّيَاحِ السَّحِيقَة
.....
ونِصْفُ قَلْبٍ كفِنْجَانِ قَهْوَةٍ.. مَقْلُوبًا
عَلَى طَاوِلَة
بألَمٍ يَطْفُو كَأغْصَانٍ مَيْتَة فَوْقَ كَلِمَاتٍ
تَنْمُو بِسُرْعَةٍ فِي مَاءٍ غَيْرِ مُسْتَقرٍّ
العَاطِفَة
عَنْ أُمْسِيَاتٍ بَارِدَة كَحِذَاءٍ عَلَى شُرْفَة
وَعَنْ أمْوَاجٍ مَزْرُوعَةٍ في صَهِيلِ
الحُرُوف
أمَامَ عَقْرَبِ الدَّقَائقِ السَّوْدَاء.
عَنْكَ..
وَعَنِّي..
وَعَنْ شَاعرٍ كَانَ صَديقي.

---

* شاعر من السعودية.

أعترف

■ أنو سرحان*

اعترف،
وأنا بكل قواي العاطفية،
أنَّ القصاص،
قربان الحاقدين..
أستودع العابرين،
سري،
ولا أملك البرهان ولا الدليل،
لكنني،
أعرف نهاية الطريق..
الأقدار،
رحمة،
تكفينا وزر البشر،
والرهانات الغبية..
اللعنة،
كما العدوى،
كما الوراثة،
كالابن البكر،
هروب نحو التجربة..
السؤالات ذات الأجوبة الجاهزة،
قاتلة،
كحب الأربعين،
مفعمة باليأس والغد..
يفزعني،
الغريب الذي يشبهني،
من فرط يقيني به،
أرسمه وشما على قلبي،
وأسير نحو الغواية،
ولا أصل..
حينما يتحطم القارب،
تستمر الرحلة،
فالشطآن تنتظر إرادة الناجين..
لغة البهتان،
لا تشبه الميلاد الثاني،
الكاذبون،
يتلقفون الخدعات،
ولايدركون،
أن اللعبة،
في التفاصيل التافهة..
فتح الأبواب،
مؤلم،
كالمطاردة،
بلا جدوى..
للحكايات لذة،
في المواربة،
في الخوف، والمجهول،
للحكايات ضوء،
عندما يداهمها الوقت والسقوط..
الدائرة،
تلك الحيرة،
والمحب الجبان،
رفات الأمل،
والغائب بلا عودة..
ذلك العاشق الخجول،
لروحه،
أوتار جيتار،
وأصابع عازفة بيانو،
ما أقربه،
ما أبعده،
ما أشبهه بنافذة،
مطلة عليّ...

---

* شاعرة من الأردن.

رحمة الله

■ عبدالهادي صالح*



سَتُمْطِرُني رَحمةُ اللهِ

حِينَ أرَى الحُبَّ

يَقفزُ مِن وَجْنتَيكِ،

وَيَحتلُّ صَدْري..

وتُمْطِرُني رَحمةُ اللهِ

حينَ أرَى الشَّمسَ

تُشرقُ مِن نَاظِريكِ،

تُضيءُ طَريْقي وتَسْطعُ باللازَوَرْدِ..

سَتُمْطِرُني رَحمةُ اللهِ

حِينَ أرَاكِ تُعدِّينَ لَيْلي،

تَضُمينَ أشْلاءَ رُوحِي،

تَجوبينَ أعشَابَ قَلبيْ،

وترْوينَها بالأُنوثَةِ

حَتى تَفيءَ السَّماءُ عَلى تَخت أحْلامِنا،

وَتنْمو الزُهورُ عَلى جَسَديْنَا،

ويأتي الرَّبيعُ سَريْعاً إلينَا

وَتُمْطِرُنَا رَحمَةُ اللهِ.

---

* شاعر من السعودية.

الكرديّات شاعرات أيضاً..
سلاماً أيّتها النافذة الغريبة

■ عماد الدين موسى*

تأتي أهميّة التجربة الشعريّة الجديدة للشاعرات الكرديّات في سوريّة من كونهنّ ينفردنَ بخصوصيّة ثريّةٍ في لغتهنّ وخطابهنّ الشعريين، من جهة؛ ولاعتبارهنّ امتداداً حقيقياً لتجارب شاعراتٍ سوريّات من مثل: دعد حدّاد، سنيّة صالح، مرام المصري، عائشة أرناؤوط، رولا حسن، هالا محمد، سوسن السباعي الجابي، هنادي زرقة، ندى منزلجي، وإيمان إبراهيم، من جهةٍ ثانية.

هذه التجارب- السوريّة بعمومها والكرديّة منها خصوصاً- بنبراتها الخافتة، تركتْ ندبةً جليّةً في الشعريّة السوريّة؛ لما فيها من دفءٍ في العلاقة والمحاورة مع الأشياء والموجودات من حولها، وتدوير الألم كأثرٍ إلى نقيضٍ لهُ/ اللذّة، في ألفةٍ غير معهودة على خارطة هذا الشعر، آخذةً زمام المبادرة من سطوة الآخر الذكوريّ وهيمنته على المشهد، طالما الإبداع صوت الأعماق الإنسانيّة وصدى معاناة وجوديّة تشترك بها الكائنات جميعاً.

تفترق الأسماء التي اخترناها هنا، في أسلوبها وأدواتها الشعريّة اختلافاً جوهريّاً، بقدر ما تتشابه في موضوعاتها وزاوية الاهتمام والارتكاز، «كونها جميعاً شربتْ من النبعِ ذاته»، فقصيدة خلات أحمد رغم غنائيّتها العالية، تعتمد التكثيف وتكاد تؤسس لهايكو شعري خاص بها، بينما يطغى السرد على أجواء قصائد وجيهة عبدالرحمن من دون أن تفقدها الشعريّة المرجوّة. أما قصيدة شيرين كيلو فنجد فيها تداخل الأجناس الأدبيّة الأخرى.. وتكاد ملامح الشعريّة تختفي؛ وتشتغل ديلان شوقي على القصيدة- الومضة في سبك جملٍ شعريّة مكثّفة؛ فيما تلتقط قصيدة فدوى كيلاني شعريّتها من اللغة اليوميّة المعيشة، وبدلاً من العمل على الصورة الشعريّة تشغل آسيا خليل بالقصيدة كنص.. فتأتي شبيهة باللوحة التشكيليّة أو الفيلم السينمائي في تكوّنها وصيرورتها؛ أما وداد نبي فتذهب إلى المفارقة وتكثر منها في قصائدها، كما نلاحظ اقترابها من نمط شِعري جديد - يُسمّيه الشاعر العراقي أسعد الجبوري بالنانو- له نكهة الرسائل النصية القصيرة الـ(SMS).

وتتوغّل قصيدة أفين شكاكي في المنطقة الأكثر وعورةً في النَفْسِ، حيث الحزن على أشدّه، وكذلك الحبّ؛ وتصرّ شهناز شيخة في قصيدتها على شعريّة الواقع والنهوض بها رغم وقوعها في فخّ التقريريّة في بعض الأحيان. أما قصيدة آخين ولات فتُسْكِر القارئ بنبيذِ شِعريّتها الصرف، وما الحنين إلا ثلجٌ أخيرٌ في فضاءات الصعود، وباعتباره - بحسب إليوت - المكان الذي نبدأ منه، تتغنّى قصيدة دلشا يوسف بالوطن المفقود وقمرهِ الغائب؛ بينما الحميميّة في التعبير عن مكنونات الذات أبرز ملامح قصيدة مها بكر.

آخين ولات

طفل


آخين ولات

سيشغلني طويلاً
هذا الطفلُ.
لا ينتبه لوجودي،
ولا لرغبتي
العارمة
في ضمّه إليّ.
منشغلاً عني
بأشياء،
حتماً،
تعنيه أكثر من
قبلة على خدٍّ.
يكتشف أصابعه،
وجسداً
يقيناً،
يعرف أنّه،
ملكه
هو فقط.
(صورة)
لم أمتلك شجاعة
التّهرُّب،
أو أن المفاجأة
كانت أكثرَ مباغَتَةً.
مغمضةَ العينين.
كان الفلاشُ قوياً.
لم يمكنّي رؤية وجهكَ:
رؤوفاً كانَ؟
أم ضليعاً في الخداع؟

آسيا خليل

لا شيء يدعو للدهشةِ


آسيا خليل

لا شـــيءَ يـدعـو
للدهشة.
أنــا أيـضــاً كنت
شجرةً
لكنّ دومـوزي نسيَ
الفأسَ
في يدِ الكهنة
قبل رحيله الأخيرِ.
دوموزي وعدني
ولم يعدْ.
والأشجارُ ما عادت تعرفني.
لو ألقي بالبحرِ خلف ظهري
لو أعثرُ على لؤلؤتي ثمّ
أعيدُها إلى البحرِ.
يحقُّ لي إذاً أن أبحثَ عن جذري
في «جذرِ السّوسن».
في شرود الزعترِ البرّيِّ.
في سهوِ شجرة البطم عن خريفها.
أو نعيق غرابٍ
نائحاً يتمهُ على كتف الليلِ.
أو نهرٍ صغيرٍ توسّدَ كفّي
فشطّرني.
أ أعودُ كما كنتُ ماءً
أو بعضَ سماء، أتأرجحُ منها
بخيوطِ الرّنينِ،
رنينِ الضحكة الأولى؟
أ تعودُ دوموزيَ
في الموسمِ المعهود؟
والميّتونَ بتروا أنساغَ الغيمِ
مطمئنّينَ
خلف سنابلِ الوقتِ، ناموا؟
لا الـغـابـةُ، لا الـمـدنُ، لا قـلـبُ دومـوزيَ
المشطورُ
بلوعة الغزالات
أرخى لغزالة الضّوءِ
أكثر من سَفَرِ.
أكان عليَّ أنْ أتقمّصَ الفراشات
وأملأ الكأسَ من عينِ النّورِ
ثمّ أحترقَ
قبل أن أدلُقَ كأسيَ في عينِ الحقيقةِ؟
ها استيقظتْ عصافيرنا:
- سلاماً يا عصفورة العزلة.
- سلاماً أيتها النافذة الغربية.

أفين شكاكي

على قيد الخريف

كنت على قيد الخريف
غائمة أمضي
لا عزف لي
لا ارتباك لظلي
أتوضأ
بحفنة حب
التقيتك
في
ساحة البوح
تعبر وجعي
كصلاة صبح
مندى
بين طيات صمتك
تضمني
كأوراق النرجس


آفين شكاكي

هناك..
على بعد حرف
كان حبي
بلا معطف
معصوب العينين
يتجوّل
في أروقة تأملاتك
يئنُّ حنيناً
مضيت غائماً جزئياً
بعد أن أهديتني
بعضاً
من أنفاس الياسمين.

خلات أحمد

شجرة الرمّان النحيلة

(بما يكفي)

قانيةً
كانت أزهاري هذا العام
موسمي زاخر
أفلا تمر من هنا؟
لأبذل لك حباتي
حلمةً، حلمةً
كم ذراعاً تود لو
يكون لي؟
لأضمكَ بما يكفي
أنا
شجرة الرمان
النحيلة.


خلات أحمد

(سفرجلة)

كاد القلق يفلق قلبي
هل أنزلق إلى أعماقه ليَخْبَرَ قطري
أم أبقى في فمه لأخْبَرَ لذته؟
كلانا صعب.

(البارحة)

مساءً
جالساً إلى وحدتي
كأنما شممتك في الغرفة
وضحكت عيناكِ في المرآة.
مساءً
كأنما تماوجت أنفاسكِ لشمعتي
تذكر عطركِ في البعيد غرفتي
وأزهرت عيناي في المرآة.

دلشا يوسف

القُطبُ الآخر

حينَ كُنتُ كنهر
أسيرُ عكسَ البوصَلة
كُنتَ أنتْ..
تُشَيِّدُ لنفسِكَ
قبلَةً!
حينَ كانت الشَّمسُ
ترتفعُ من مَشْرقي
كنتَ أنتْ.. في
الغَرب
تنصبُ الفخاخَ
أمامَ الأماني!
ألَم تكُن أنتْ
حينَ تصادَفنا
عندَ نجم سُهيل؟
وعلى مُفتَرَق
دَرْب التَّبّانة
كُنتَ تُلملمُ النُجومَ المتساقطة!
متى ستبلغُ الفطامَ
وتدع شَمشَمَةَ تَلابيبي؟
لَن نَنهَمرَ معاً،


دلشا يوسف

ما لَم تَستَحِل أنتَ...قُطباً آخَر!

(القلب)

جَرَّةٌ مِن مشاعِر

تُشوى في فُرْنِ الحياة!

بابُهُ

مفتوحٌ على مِصراعَيهِ.

حارِسُهُ

مِنهُ.. وفيهِ

لكنَّهُ..

لا يُصبِحُ مَفرَشاً

لأيِّ ضَيف!

(ترجمة عن الكرديّة: د.ي)

ديلان شوقي

أغاني الحصاد

لو كنتُ أعلمُ أنَّ سماءَكَ دونَ ريحٍ

ما أطلقتُ صرخاتي.

***

إنْ لم يتحرّر قلبي

من هيامكَ،

هيهات لثورة الحنين أنْ تهدأ.

***

تُرى

ما الحلّ؟

السنابلُ امتلأتْ

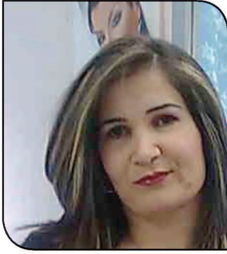
وأغاني الحصاد

ذهبتْ في أدراج النسيان.

(ترجمة عن الكرديّة:ع.م)

شيرين كيلو

أسرار العزلة



شيرين كيلو

أُسلي بك غربتي

أُزركش أحلامي

المذبوحة

بوجهك الجميل

الذي سيصبح

جرحاً آخر

في ملف عمري

الضائع

وأرحل عنك بحقيبة فارغة

إلا من انكسار

لماذا أنت بالذات

استطعت اقتحام أسوار عزلتي

وكيف استطعت إعادة ترتيب فوضى أوراقي

التي بعثرها آخرون

احتمي بك من غدرهم،

ويبقى السؤال: بمَن احتمي منك..؟

شهناز شيخة

رحيل

أيتها المدينة

العارية من النور

وداعاً

أيتها المدينةُ المزدحمةُ بحزني

وداعاً

قطارُ المساء

المحمَّل بالرحيل

يشقُّ الغبارَ ويأتي

تماماً كموتي

ليعلنَ أنّي

سأهجرُ بيتي

وأهجرُ بيتي

لأتركَ قلباً

وأتركَ صمتي!!



شهناز شيخة

فدوى كيلاني

ثلاث قصائد

(عجز)

سورك عالٍ كيف أطال عنبه؟

(البياض)

لم أجد ضرورة، لأشرحَ التفاصيل.
العنوان هو نفسه
لم يتغير.
ولست بحاجة
إلـى مغلف وطابع
وساعي بريد
لأنـي سـأحاول أن
أقرأ البياض
كما يليق بك.

فدوى كيلاني

(ذكرى)

الــــــوردة الــتــي
قدمتها إلي
قبل تلك القبلة لا تزال في قصيدتي.

وداد نبي

قصائد النانو

١

لن أصادقكَ
أيتها الحرب
حتى لو قضيتِ مئة عام في بلادي.

٢

الذاكرة
كتفٌ مائلٌ
مسافة ١٥٠٠ كم جنوب عينيك.



وداد نبي

٣

ما أشقاك
حتى شجيرة الكرز
نـسـيـت أزهــارهــا
معلقة على كتفك.

٤

لعينيك
لون غابة مطعونة
بخاصرةِ غزلانها.

٥

أحبها تلك البلاد
حتى في خرابها الأخير.

٦

الاشتياق
صهيلُ أحصنة برية
لا يفرق
بين القاتل والقتيل.

٧

القصائد كلها
تعرفُ الطريق لبيتك
حتى
تلك
التي لم تكتبها.

٨

متى تستيقظ
يكونُ الصباحُ في المدينة.

٩

الأزهار التي تنمو على قبور القتلى
هي ذاتها التي تتجمعُ باقات كبيرة
على طاولة القاتل.

---

* كاتب من سوريا.

الشاعر أحمد قران الزهراني للجوبة :

الكتابة تعبير عن حالة الوجود بكل انفعالاته وتناقضاته

■ حاوره: سعيد بوكرامي
ومحمود الرمحي



أحمد قران الزهراني باحث وشاعر مرموق، وهو أحد الأسماء الأدبية السعودية التي يشار إليها بالبنان في المشهد الثقافي السعودي الحالي، وتجربته تجربة فريدة في نوعها؛ فهو يمتلك لغة مصقولة أنيقة وافرة، تشبه الصحراء في اتساعها وبساطتها.. شارك في العديد من المهرجانات الشعرية والمؤتمرات الثقافية العربية، صدر له حتى الآن:

دماء الثلج – ديوان شعري عن نادي جدة الأدبي الثقافي عام ١٩٩٨م.

امرأة من حلم – كتاب نثري عام ٢٠٠٠م.

بيضا – ديوان شعري – المركز الثقافي العربي ببيروت ٢٠٠٣م.

لا تجرح الماء – ديوان شعري – عن دار رياض الريس ببيروت عام ٢٠٠٩م – وأعيد إصداره عن الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر، ضمن سلسلة آفاق عربية عام ٢٠١٣م. ثم تمت طباعته عن دار ضفاف ببيروت عام ٢٠١٤م.

كتاب فكري بعنوان «السلطة السياسية والإعلام في الوطن العربي».

معه، كان لنا هذا الحوار..



• ما هو نصك الأول المنشور؟ وكيف تنظر إليه الآن؟

■ النص الذي أعدّه من نصوصي الأولى المهمة، والذي ما يزال في الذاكرة، ومازلت أردده إلى الآن هو نص «دماء الثلج»..

أما نظرتي إليه، فهي نظرة اعتزاز؛ لأن هذا النص دُرس كثيرا وتناولته دراسات علمية ونقدية كثيرة، الأمر الوحيد الذي لو قدر لي أن أعيد التفكير فيه هو اسم هذا النص.

• ما هو المنبر الأول الذي نشرت به وكيف كان إحساسك؟

■ تشرفت بأن يكون نادي جدة الأدبي الثقافي - وهو صرح ثقافي عربي مهم على خارطة الثقافة العربية- بأن يكون أول إصداراتي من خلاله، وقد كان له دور كبير في انتشاري الشعري.

• ما هو الكتاب الذي حفزك على الكتابة؟

■ الكتب كثيرة، ولعل دواوين الشعر العربي هي التي كانت رافداً لي ومحفزا على الكتابة، لأنني تتلمذت على قصائد الشعراء العرب.

• ما هو الكتاب الذي تمنيت كتابته؟

■ أغلب كتب المفكر الكبير محمد الجابري، وخاصة الكتب التي تتناول حقوق الإنسان والديمقراطية.

• من هو الكاتب الذي يتجول في عروق كتابتك؟

■ بالنسبة للشعر.. فإنني أعتقد أن كل الشعراء القدامى منذ العصر الجاهلي وصولا إلى العصر الحديث أثّروا في تجربتي الشعرية بشكل مباشر أو غير مباشر.

أما الكُتّاب في المجال الفكري فأعتقد أن «ابن خلدون» و«محمد الجابري» و«مونتسكيو»



الفيلسوف الفرنسي، صاحب نظرية فصل السلطات الذي تعتمده غالبية الأنظمة حاليا، و«إدوارد سعيد» و«نعوم تشومسكي» من أهم الأسماء التي قرأت لها في حياتي.

أما الرواية.. «فماركيز» من الذين أثروا خيالي وأدمنت قراءة روايته، وهناك أسماء كبيرة في هذا الجانب، والروائي الإنجليزي «جيمس جويس»، وبخاصة روايته «يوليسيس».. و«إرنست همنغواي» خاصة في روايتيه «الشيخ والبحر» و«لمن تقرع الأجراس».

● **ما هو الكتاب الأول الذي نشرته؟**

■ ديواني «دماء الثلج» عن نادي جدة الأدبي الثقافي عام ١٩٩٨م.

● **ما هي ظروف النشر التي رافقته؟**

■ تقدمت به لإدارة نادي جدة وبشكل مباشر لرئيس النادي آنذاك الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين، والذي وجدت منه تجاوبا سريعا لنشر الديوان، بعد أن تم تحكيمه من قبل الأستاذ الدكتور عبدالمحسن القحطاني، وتم نشره وتوزيعه، ووجد قبولا متميزا في الأوساط الثقافية.

● **ما جديدك؟**

■ لديَّ كتاب فكري سياسي إعلامي بعنوان «علاقة السلطة السياسية بالإعلام»، أعمل على إعداده ومن ثم نشره، وهو بالمناسبة رسالة الدكتوراه التي حصلت عليها.

● **هل تفرض عليك الكتابة طقوسا معينة؟**

■ ليست لدي طقوس إلا الهدوء التام، إلى جانب كوب الشاي. وغرفة نومي هي المكان الذي استمتع بالقراءة والكتابة فيه، وأحيانا في مكتبي.

● **ما تعريفك للكتابة؟**

■ الكتابة حالة شعورية تعبر عن مكنونات النفس الإنسانية ورؤية العقل للعالم، وتعبير عن حالة الوجود بكل انفعالاته وتناقضاته واختلافاته.



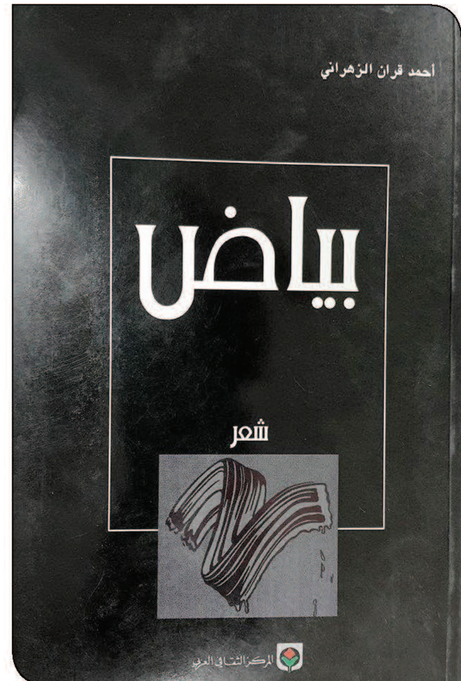
- **وهل جدواها الآن؟**

■ الكتابة فعل إنساني منذ الأزل، وحتى في أصعب ظروف الحياة التي مرَّ بها الإنسان القديم، حاول أن يجد أدوات للكتابة، ولولا جدواها لما وصلتنا كتابات الأوائل ونهلنا منها، ولما أثرى الأوائل التراث الإنساني. وفي اعتقادي أن أي عطاء كتابي هو إسهام في بناء الحضارة الإنسانية وعمارة الأرض؛ وبالتالي ستظل الكتابة ما بقيت الحياة.

- **هل حقا الأدب في خطر؟**

■ لا أشعر أن الأدب في خطر، لأن الجيد سيفرض حضوره ووجوده واستمراريته، والضعيف سينتهي ويتلاشى، وبالتالي لا خوف على الأدب حتى من الدخلاء عليه.





- **ماذا علينا أن نفعل من أجله؟**

■ علينا أن نحتفي بالأدباء الحقيقيين وتكريمهم، وتشجيع الأجيال المتميزة، وتقديم الأسماء الجديدة وتناول طروحاتهم وإنتاجهم بعقلانية ووعي، وأن نحاول إيصال الأدب العربي إلى العالمية.

- **هل هناك شخص معين ساعدك في مشوارك الأدبي تودُّ شكره؟**

■ الحقيقة أن الذين ساعدوني في مشواري الأدبي كثيرون، لكن ليس لهم اليد الطولى في مساعدتي، وإنما كان دورهم استشاريا ليس إلا؛ ومع ذلك فأنا أشكر كل الذين أسهموا في تجربتي ولو كان ذلك برأيٍ بسيط، أو نقد

هادف، أو تشجيع محفز.

● **هل لديك أمنية أدبية تحلم بتحقيقها؟**

■ أهم طموحاتي الأدبية هي أن يصل الأدب العربي إلى العالمية، وتصل طباعة الكتاب العربي إلى أكثر من مليون نسخة حول العالم، وأنّ تترجم الأعمال الأدبية العربية إلى لغات العالم.

أما أمنيتي الأدبية الشخصية فهي أن تترجم تجربتي الشعرية إلى لغات عالمية من خلال مؤسسات ودور نشر كبيرة.

● **هل ستحل اللائحة الجديدة للأندية مشكلات الانتخاب والإتيان بالدخلاء لمجالس الأندية؟**

■ ستكون اللائحة الجديدة نقطة تحوّل في الأندية الأدبية؛ ذلك لأنها تلافت الكثير من السلبيات، وقد عمل عليها عدد كبير من المثقفين.. واستمر العمل لأكثر من سنتين حتى تكون متكاملة، وبطبيعة الحال.. وكأي عمل إنساني سيكون هناك تطوير وتحديث لها بين كل فترة وفترة حسب مقتضى الحال، وحسب الملاحظات التي قد تطرأ أو يكتشفها المثقفون؛ لكن في المجمل.. اللائحة متميزة، وستلبّي طموحات المثقفين في المرحلة القادمة.

● **هل هناك نية لعمل برامج موحدة تقوم بها الأندية على مستوى المملكة، على الأقل كمشترك تقوم به إدارة الأندية لخدمة الثقافة في البلاد؟**

■ عدد من الأندية الأدبية بدأ في هذا الفعل الثقافي من خلال إقامة أسابيع ثقافية مشتركة، والفكرة مطروحة على الأندية الأدبية، وسيكون هناك تفعيل لهذه الفكرة في المراحل القادمة، علما بأن الأندية الأدبية لها استقلالية في إقامة الأنشطة التي تراها تتفق مع رؤية مجلس الإدارة والجمعية العمومية.

● **رغم تعهد جميع الأندية الأدبية لوزير الثقافة السابق الدكتور خوجة بتخصيص منحة الـ ١٠ ملايين ريال، التي أمر بها الملك الراحل عبدالله بن عبدالعزيز رحمه الله عام ١٤٣٢هـ لبناء مقرات للأندية التي لا تملك مقرات، إلا أن الملاحظ هو تبديد المبلغ من بعض الأندية بعد مرور أربع سنوات تقريبا؟ أين دور الوزارة في متابعة صرف المبلغ السابق واللاحق؟ وتحقيق تطلعات مثقفي المناطق؟**

■ هناك مَن يتجنى على الأندية الأدبية في هذا



الجانب، ويدّعي أن الأندية الأدبية بددت الدعم السابق في غير محله، وهذا مناف للحقيقة، حيث أن الأندية التي لها مقرات سابقة استغل الدعم في الاستثمار العائد بفوائد على النادي، أو أن الجزء الكبير من المبلغ ما يزال في حسابات الأندية/ أو الأندية التي ليس لها مقار استغلت المبلغ لبناء مقار لها، والآن كل الأندية لها مقارات ذات ملكية خاصة، عدا ناد واحد مازلنا نبحث عن الكيفية التي يمكن من خلالها بناء مقر له.

- أما الدعم الجديد فهو من مسؤولية معالي وزير الثقافة والإعلام، وهو مَن سيوجه بصرفه وفق رؤيته للمرحلة القادمة.

• متى يتم إحلال المجالس الحالية؟ وما هي أهم ملامح خطط الانتخابات المقبلة للأندية؟

- سيتم إحلال المجالس الحالية فور اعتماد اللائحة الجديدة من قبل معالي وزير الثقافة والإعلام، والتوجيه بالبدء في تشكيل لجنة العضويات، ثم التوجيه بتشكيل لجنة الانتخابات.

• بعيدا عن الأندية وهمومها.. أصبحتَ مؤخرا تحمل درجة الدكتوراه.. ما هي أبرز ملامح رسالتكم العلمية، وما هي الإضافة التي أضافتها لتجربتكم الإبداعية؟

- الهمُّ العلمي صاحبني منذ الصغر، وكانت طموحاتي العلمية لا حدود لها، لهذا لم



أتوقف عن الدراسة طيلة حياتي، وقد حصلت على شهاداتي وأنا على رأس العمل في أغلب مراحل حياتي التعليمية. وحقيقة الشهادة العلمية تفتح آفاقا علمية جديدة للباحث، وتدفعه إلى القراءة بعمق وتمحيص وتحليل، إضافة إلى أن شهادة الدكتوراه أتاحت ليَ التدريس في الجامعة، وهو مكسب علمي كبير بالنسبة لي.

• عرفت شاعرا وإعلاميا، أكثر من أي منصب إداري توليته سابقا.. هل تعتقد أن المنصب تكبيل للمبدع؟

- أي منصب إداري يعد عائقا أمام المبدع، وإن بنسب متفاوتة، وقد لاحظت ذلك في الفترة الأخيرة، فهموم الإدارة والعمل أخذت حيّزا كبيرا من وقتي وجهدي، وبالتالي أثر على عطائي الإبداعي والبحثي.

محمد عز الدين التازي:

القارىء الناقد هو الذي يمتلك البوصلة التي تجعله يفرِّق بين التقليد والتجديد

■ حاوره: هشام بنشاوي



يعد الكاتب والناقد المغربي د. محمد عز الدين التازي من الأسماء ذات الحضور اللافت في المشهد الأدبي العربي؛ فهو مواظب على الكتابة والنشر منذ أربعة عقود، وتفوق كتبه المنشورة الخمسين كتابا. ترجمت بعض قصصه القصيرة إلى الفرنسية والإنجليزية والإسبانية والألمانية والسلوفانية، كما ترجمت روايته: «مغارات» إلى الفرنسية، واختيرت روايته: «أيام الرماد» من بين أفضل (١٠٥) روايات عربية نشرت في القرن الماضي، ضمن استقراء نشرته جريدة الأهرام القاهرية.

حاصل على عدة جوائز أهمها جائزة فاس للثقافة والإعلام لسنة ١٩٧٦م، جائزة المغرب للكتاب مرتين سنة ١٩٧٧م، و٢٠٠٨م عن روايته الأخيرة: «أبنية الفراغ». كما حاز على وسام العرش من درجة فارس، جائزة الطيب صالح في دورتها الثالثة (٢٠١٣ م)عن روايته «يوم آخر فوق هذه الأرض»، وفي العام نفسه حصل على جائزة العويس الثقافية في حقل القصة والرواية.

للحديث عن شجون الكتابة، كان لنا معه هذا الحوار:

● **من هو محمد عز الدين التازي؟**

■ هو محمد عز الدين التازي، إنسان عادي جدا، بسيط، سريع ردود الأفعال، لكنه يواجه الناس بقلب أبيض، ومن دون حسابات مسبقة، يعيش على النسيان لكي لا يتذكر جروح الماضي، وهو ينتصر عليها، لأنه كاتب، لا يُعَرِّفُ نفسه، ولا يُعَرَّف، إلا من خلال كونه كاتبا.



● **تعتبر الكاتب المغربي الأغزر إنتاجا، فضلا عن التجريب المستمر لمختلف طرائق السرد ومواضيعه وفي لغة الرواية وبنائها.. ترى من أين يستوحي محمد عز الدين التازي إبداعه؟**

■ الكم في حد ذاته لا قيمة له، وهو لا يستمد قيمته إلا من حيث هو الوسيلة التي تكفل تحقيق التحولات النوعية في المضامين والأشكال. عندما يراهن الكاتب على الكتابة، فإنه يجد نفسه ملتزما بأن يهبها كل استعداداته وطاقاته، بما تتطلبه من فناء صوفي، وعندما يشتغل الروائي على التنويع كقيمة جمالية، فإنه يضطر إلى التعامل مع الكتابة على أنها موضوع للبحث في تطوير مناحي التعبير عن الواقع بتعدد مرجعياته ومظاهره وتجلياته. أعني بالتنويع كل ما يُوَسِّعُ من مستويات العالم الروائي، وكل ما ينتمي إلى صنعة الرواية وأدواتها في خلق كتابة جديدة. بهذا المعنى، فليس ثمة مصدر واحد من مصادر الاستيحاء، وليس ثمة اعتماد على مرجعية معينة، وليس ثمة أيضا، اشتغال على تقنية روائية واحدة، بل إن كتابة الرواية هي مغامرة متعددة الأوجه، ولأنها ليست سباحة في الفراغ، فهي تستوحي الواقع وتفاصيل الحياة اليومية، كما تستوحي التاريخ، والذاكرة الشعبية، وعوالم الحلم، والأساطير القديمة والجديدة، وكل ما يمدها بالدينامية التي تجعل منها تشكيلا أدبيا لا يستنسخ الواقع وإنما يعيد صياغته روائيا.

> **محمد عز الدين التازي:**
>
> **أدب بلدان الخليج والمملكة العربية السعودية أصبح مثيرا للاهتمام**
>
> **في العالم العربي، لا يمكننا الحديث إلا عن الكتاب الأقل مبيعا**



● لماذا هذا القلق الإبداعي واللايقين الروائي شكلا ومضمونا منذ أربعة عقود؟

■ القلق طبيعة مرتبطة بالإبداع، لأن نظرته للواقع ليست كنظرة المحلل الاقتصادي أو نظرة المؤرخ أو نظرة الباحث السوسيولوجي، أو نظرة الباحث اللساني، فهي نظرة تجمع بين الواقع كمعطى وبين طرائق تصويغه أدبيا، ومن أهمها تحويله إلى متخيل.

هو قلق مرتبط بالكتابة وبالكاتب، وحيث لا يمكن التجزيء بينهما. قلق الكتابة يتجلى في بحثها عن الأشكال، وقلق الكاتب يتجلى في الكتابة والمحو، بحثا عن صوغ جمالي ممكن لعالم روائي ممكن. إشارتك إلى أربعة عقود من القلق الإبداعي تعني تاريخا لتجربة في الكتابة الروائية الجديدة، تشاركت فيها مع كتاب روائيين مغاربة آخرين، لا يمكن التغاضي عن كونها كانت مؤسسة لمعنى الحداثة القصصية والروائية والنقدية في المغرب، فمرحلة السبعينيات من القرن الماضي، كانت قد شكلت رجّة كبرى في الوعي الاجتماعي والوعي الجمالي، وهي الرجّة التي حذت بكثير من المبدعين لأن يغامروا بكتابة قصص وروايات تمثلت الواقع السياسي والاجتماعي من خلال نظرتها الإبداعية الخاصة. قلق لم يكن مفتعلا، ولا أحد يستطيع أن يفتعله، لأنه يشكل رؤية للواقع ورؤية للكتابة، لا يفصل بينهما فاصل.

● هناك كتاب كثيرون كتبوا عملا واحدا متميزا حققوا من خلاله فتحا أدبيا جديدا.

■ هذا صحيح، وهو يتحقق في تجارب قليلة، بل نادرة. لكنه مع ذلك يبقى الفتح غير مُتَمَلِّك لما أعنيه بتوسع العالم الروائي بكل الممكنات التي يزخر بها الواقع بكل تجلياته ومستويات حضوره. قليلون هم الكتاب الذين كتبوا نصوصا مفردة تحققت فيها سمات

تَمَلُّكِ واقعها وسمات الصوغ الجمالي، بما يعني تحولا كبيرا في مفهوم الكتابة وطرائقها في التعبير. مع هذه القلة القليلة من الكتاب، لا بد أن يوجد كتاب راهنوا على المسألة نفسها، فلم يصل بهم الرهان إلا إلى كتابة أعمال متعددة ومتنوعة من خلالها يمارسون البحث في أسئلة الواقع والمتخيل وفي أسئلة الكتابة بوصفها مختبرا لتجريب العديد من طرائق التعبير والاقتراب من تجليات الواقع المتعددة والمتنوعة وبناء أشكال تعبيرية بعيدة عن القوالب الجاهزة. إضافة إلى ذلك، فإن الروائي الذي يكتب روايات متعددة، لا ينافس أحدا، ولا يقيم تحديا مع أحد، ولكن ما يتيحه له عمله من خلال كتابة روايات متعددة هو متابعة التحولات التي يعرفها المجتمع، من خلال الرصد الروائي للظواهر الجديدة.

هل كان بإمكان نجيب محفوظ أن يكتب رواية واحدة ليتحدى بها الروائيين الآخرين؟ نجيب محفوظ مرَّ بتجربة كتابة الرواية التاريخية، ثم انتقل إلى المرحلة الواقعية، ثم جاءت المراحل الأخرى، وما كان بإمكانه أن يكتب مسيرته الروائية من خلال عمل روائي واحد. عبدالرحمن منيف لم تُغَطّ خماسيته «مدن الملح» عن باقي رواياته الكثيرة الأخرى، والتي تندرج كلها في التنويع الأدبي، لأن من يقرأ «قصة حب مجوسية» و«شرق المتوسط»، و«سباق المسافات الطويلة» و«النهايات» سوف يجد نفسه أمام روائي يشتغل على التنويع في المضامين والأشكال، إلى درجة أن القارئ قد لا يصدق أن كاتب «قصة حب مجوسية» هو نفسه كاتب «شرق المتوسط»، ربما لأن القارئ البسيط لا يستوعب آفاق وممكنات هذه المغامرة التي تسمى الكتابة. الرواية العربية اليوم، تشهد حضور كتّاب روائيين ينتمون إلى السبعينيات من القرن الماضي، مع استمرارهم في الكتابة والنشر، وكلهم اشتغلوا على الكم الذي يفرز النوع. يمكن أن أذكر هنا بعض الأسماء: إبراهيم عبدالمجيد من مصر، إلياس خوري من لبنان، نبيل سليمان من سورية، واسيني الأعرج من الجزائر، وغيرهم ممن لفتوا الانتباه إلى أن كل واحد منهم قد تجاوز عدد الروايات التي نشرها عشر روايات.

● **ما رأيك في المغالاة في التجريب؟**

■ التجريب ليست له مقاييس للمغالاة أو عدم المغالاة، لأنه نابع من وعي حداثي أساسه تجاوز البناء التقليدي للكتابة الروائية بدون خطط بديلة جاهزة، وبدون أية نية في استبدال تلك الأشكال التقليدية بأشكال أخرى لها سمات معروفة، ذلك أن مغامرة الكتابة، هي التي تقود إلى صياغة الأشكال المناسبة لما تروم الكتابة أن تعبر عنه. لذلك، فليس ثمة ما يمكن أن يعد تقليلا أو مغالاة في التجريب، لأن الكتابة التي تتحرر من الأشكال الجاهزة يكون عليها أن تبتدع أفقها المتحرر الباحث عن أقصى درجات

التعبير الملائمة لما يعتبر أدبا جديدا.

- **ما تسميه أدبا جديدا، ألا يسهم في نفور القارئ؟**

■ عن أي قارئ تتحدث؟ أتصور أن القارئ الذي يَمثُل أمام الروائي وهو يكتب روايته هو القاري الضمني، أو القارئ المحتمل، وهو قارئ غير مباشر، ليس له حضور فعلي؛ أما القارئ الناقد، فلاشك أنه يمتلك البوصلة التي تجعله يُفرق بين التقليد والتجديد، وهو نفسه، وإن كان ناقدا تقليديا فستنشب العداوة بينه وبين النصوص الجديدة، لأنه لا يمتلك أدوات قراءتها، والذنب هنا ليس ذنب تلك النصوص، وإنما هو سياق وضعية ثقافية يتصارع فيها الجديد والقديم.

أما القارئ العادي، المستهلك، فلا ندري أية نصوص تثير رغبته أو نفوره، لأننا لا نتوفر على دراسات تندرج ضمن سوسيولوجية القراءة، تحدد لنا طبيعة القراء، وماذا



يقرأون، وما هي الكتب التي تثير إقبالهم أو نفورهم. كأني بك وأنت تطرح هذا السؤال، تتهم الأدب الجديد بأنه يُنَفِّرُ القارئ منه؛ بينما كل أدب، سواء أكان قديما أم حديثا، يحتاج إلى أدوات قراءته، وهي أدوات لا توجد جاهزة، وإنما يكتسبها القارئ من إقباله على القراءة واستيعاب النصوص ومناحيها التركيبية والدلالية، وقد تكون الاستعانة بالنقد مفيدة في هذا المجال ولكنها غير كافية؛ لأن استعدادات القارئ هي الأساس الأول لخلق علاقته مع النص، وهذه الوضعية تنطبق بكل تأكيد على النصوص القديمة والجديدة على السواء. ومن يستسهل نصوص الأدب القديم، هو من غير شك لا يعرف عنها شيئا. إن التمرس بالقراءة هو ما يُجَلِّي للقارئ المدركات العقلية والحسية التي يقدمها الأدب، وعلى رأسها ما يسمى بالذوق الأدبي، أو ما يسمى بالحساسية الأدبية.

- **بعد مسارك الروائي الذي أنجزت فيه أعمالا عديدة، هل تجد أن النقد قد أنصفك؟**

■ يجب أن نبتعد عن تلك النظرة التقليدية التي ظلت تنظر إلى النقد على أنه تابع للإبداع. علينا أن نفكر اليوم، بأن الناقد هو مبدع آخر، يبدع قراءته للنص الروائي، وهو لا يسعى إلى إنصاف أحد أو ظلم أحد، بل يسعى إلى تأسيس مفاهيم جديدة ومتجددة تسعف في الكشف عن أبنية النصوص الروائية وجمالياتها وفرادتها في

التعبير عن موضوعها. شخصيا، لم أفكر في يوم من الأيام في مسألة ظلم النقد أو إنصافه لأعمالي، لأنني عندما أنشر العمل الروائي أنشغل بعمل آخر، وذلك لأن شغلي الحقيقي هو أن أكتب، لا أن أتطلع إلى تقييم ردود الفعل التي خلفتها أعمالي المنشورة سابقا. مع ذلك، فقد كتبت دراسات نقدية يفوق عدد صفحاتها عشرات المرات عدد الصفحات التي كتبتها، من مقالات نقدية وبحوث جامعية أنجزت في مختلف الأسلاك وفي العديد من الجامعات المغربية والعربية والأجنبية. أسمي ذلك اهتماما، وأنا أشكر كل المهتمين بأعمالي الروائية والقصصية، ولا أسميه إنصافا. هذا الاهتمام، هو مصدر سعادة لي، يُشعرني بأنني أحيا مع الآخرين، وأن نصوصي الروائية تحيا عبر القراءة، وأنها تشكل جزءًا من وجدان وضمير العديد من القراء.

- **تواظب على كتابة القصة القصيرة والرواية، في حين تراجعت القصة عربيا لصالح الرواية، إلى ماذا يعزى هذا التراجع؟**

■ لعل العامل الأول في هذا التراجع، يعود إلى كون المجتمعات العربية قد أخذت التوسع، بظهور مظاهر جديدة للعيش، والرواية بطبيعتها هي الجنس الأدبي الذي يستطيع أن يستوعب تعدد مظاهر العيش وتعدد المواقف منه. أما القصة القصيرة، فهي جنس أدبي يقوم على اللحظة المكثفة، القائمة على



وضع صغير يدل دلالة بالغة على ما هو أعم منه وأشمل، وهي بارقة أدبية تعتمد على الاقتصاد اللغوي، بينما الرواية هي فن التفاصيل.

ولعل المجتمع العربي، والكاتب العربي اليوم، قد أصبحا في حاجة إلى هذه التفاصيل التي تبني عالما روائيا يضاهي العالم الماثل أو لا يضاهيه، بحسب نزوعات الكتّاب واتجاهاتهم في الكتابة. مع ذلك، فإن القصة القصيرة لم تفقد الحاجة إليها، لأنها جنس أدبي له جمالياته الخاصة في التعبير عن اللحظة والموقف. ولا يمكن للقارئ العربي أن ينسى أو يتناسى الإبداعات القصصية التي أبدعها كتاب عرب، حققوا لهذا الجنس الأدبي الجميل حضوره الخاص والمتميز في المشهد الإبداعي العربي.

● **ما تقييمك للمشهد الأدبي العربي الراهن؟**

■ يصعب أن أغامر بتقديم انطباعات سريعة تقود إلى أحكام مرتجلة حول موضوع دقيق يحتاج إلى دراسات مطوّلة وتمحيص دقيق. وهذا الكلام ليس تهرّبا من الجواب على سؤالك، بل هو حرص مني على ألا أتورط في أحكام القيمة والتعميم، وإسقاط تجربة بلد عربي على بلد عربي آخر؛ سيما وأن السؤال يتعلق بالمشهد الأدبي العربي؛ وهو مشهد تحضر فيه كل الأجناس الأدبية، من رواية وشعر وقصة قصيرة وكتابة مسرحية وكتابة للأطفال وكل ما ينتمي إلى التعبير الأدبي. لعل تأمُّل هذا المشهد، يدعو إلى استحضار رؤية شمولية تقرأ تحولاته الكبرى، التي ترتبط من دون شك بتحولات أخرى عرفها ويعرفها المجتمع العربي من المحيط إلى الخليج. أي أن كل أدب، وهو يتحول، إنما يتحول لأنه يؤسس لحساسية جمالية جديدة تأتي نتيجة لمتغيرات في المجتمع نفسه، وبهذه الآلية في التفكير النقدي يمكن أن نقرأ الكثير من الظواهر الأدبية، في علاقتها بمجتمعها، ومن بينها ما سمّي بالموجة الجديدة في مصر، والتي ظهرت بعيد نكسة ١٩٦٧م، وما أنتجته الحرب الأهلية في لبنان من أعمال روائية، وما كان من أثر لاكتشاف النفط في دول الخليج العربي على الكتابات الروائية الخليجية.

■ نلاحظ اليوم أن بلدان المغرب العربي وبلدان الخليج العربي ومنها المملكة العربية السعودية لم تعد مناطق عربية مهمشة، بحكم الحضور الأدبي المكثف لمصر وبلاد الشام، بل إن الأدب الذي أنتجته هذه المناطق قد أصبح مثيرا للانتباه. كما أن المناسبات الثقافية التي تعقد في بعض بلدان الخليج، والجوائز الإبداعية والثقافية التي اشتهرت بها بعض هذه البلدان، هي علامة بارزة على تغيّر في الخريطة الأدبية العربية، وأعني أن هذا التغير قد فعل في نوع من انتقال ثقافة المركز إلى ما كان هامشا ثم أصبح هو المركز. ولعل الباحثين في سوسيولوجيا الثقافة، يعرفون كيف يقدمون، أفضل مني، توصيفا دقيقا لهذه التحولات التي تقع بين محيط الثقافة العربية ومركزها.

● **ما تعليقك على تلميع النقاد لبعض النصوص الركيكة على حساب كتابات متميزة؟**

■ للنقاد هفواتهم، كما للمبدعين هفواتهم. مع ذلك، فأنا لا أتسامح مع نقاد كثيرين رأيتهم يبدون شيئا من الملق لنصوص ضعيفة، لأن ذلك يُوَلِّدُ عقد الغرور والأنانية، من قبل كتاب صغار يتطاولون على كتاب كبار بنرجسيتهم وهم يقولون: «الناقد الفلاني قال عني كذا، والناقد الفلاني قال عن روايتي كذا وكذا». الأمر يشبه فقاعات الصابون، ولاشك أنه يدل على قيم أخلاقية غير سويّة لدى بعض النقاد، وعن انتهازية بالغة.

● **سبق لك أن قلت: «الدارجة هي إحدى الإحالات الإبداعية التي يتم الاستناد**

إليها لإبراز هويتنا وتراثنا. ألا ترى أن بعض المتعصبين للغة العربية الفصيحة يعارضون هذا الرأي؟

■ أنا من أنصار اللغة العربية في التعليم والإدارة، ولست خارجا عن حب المغاربة للغة العربية التي تشكل جزءًا من هويتهم الثقافية، إلى جانب الأمازيغية. هذا من جانب، ومن جانب آخر، فإن مسألة الكتابة الأدبية، هي مسألة لها شأنها الخاص، هو ما ينتمي إلى السياق الأدبي وإلى لغات النص الروائي، التي تتعدد، وفي تعددها والاشتغال عليها ما يضفي كثيرا من الأدبية على النص الأدبي.

لذلك، فالسياق الذي تحدثت فيه عن حضور الدارجة هو سياق إبداعي، يتعلق بالكتابة الروائية، وهو أيضا سياق خاص لأنني لا أتحدث عن لغة الحوار، بل أتحدث عن لغة السرد. يمكن للغة السرد أن تستعمل الدارجة المحلية، لأن بها فيضا من الأمثولات والعبارات المسكوكة، وبلاغة التشبيه والتصوير، وفي هذا الوضع ما لا ينافس اللغة العربية الفصحى، ولا يمس من مكانتها، بل فيه ما يُوَسِّعُ من طاقات الكتابة وتجذيرها في الحياة اليومية من خلال خطابات الشخصيات التي تزخر بالأبعاد المحلية. كل جهة أو مدينة لها لهجتها المحلية التي تزخر بثقافتها الخاصة، بكل ما يسعى اللسان إلى التعبير عنها، تعبيرا له بلاغته.

المتعصبون للغة العربية الفصحى، وأنا من بينهم، يجب أن يتوجه تفكيرهم إلى تعريب التعليم والإدارة، إن لم تكن هذه الدعوة تلقى معارضة من الجانب الأمازيغي، الذي يجب احترام صوته ووجوده في لغته. كما يجب على هؤلاء المتعصبين للعربية الفصحى أن يحترموا خصوصية الدارجة كلغة محلية، لأنها -شاؤوا أم أبوا- هي اللغة المستعملة في الحياة اليومية، وإن لم يحترموا التراث الشعبي الذي يقوم وجوده على اللهجات المحلية، فإن الأمر سوف يؤدي إلى إبادة لكل قصائد الملحون، وكل قصائد الشعر الحساني، على قوة بلاغتها ومتخيلها وجمالياتها في العبارة والصورة. إن قضية اللغة، هي قضية ثقافية ولا ينبغي لها أن تصبح محل مزايدات سياسية أو خطابات إيديولوجية، كما كان الحال في زمن ارتفع فيه صوت القوميين العرب، وهم ينادون يقيمون خطابهم على أن وحدة اللغة العربية هي جزء من التعبير عن وحدة الشعب العربي، والآن ها نحن نرى أن للشعوب العربية لهجاتها، بل للشعب الواحد لهجاته أيضا؛ فما الذي فعلته تلك الخطابات الإيديولوجية بتغيير الواقع اللغوي العربي، وما ينتشر فيه من لهجات لصالح انتشار حقيقي للغة العربية؟

أعود للقول إن لغة الإبداع هي التي يمكن أن تجمع بين اللغات في نص واحد، وليس من قبيل المشابهة، فالقرآن الكريم نزل بلغة قريش، ومع ذلك فقد استعمل كلمات أجنبية عن هذه اللغة، من دون أن يُفْسِدَ ذلك من

جماليته وبلاغته. مع هذا فإن مشكلة أخرى تبرز لدى مَن يكتبون بالعربية أو ينطقون بها، وهي التي تتجلى في استباحتهم لقواعد اللغة، حتى أصبح الوضع مقلقا، وحيث ترد على ألسنة مقدِّمي الأخبار والبرامج باللغة العربية، وعلى أقلام بعض الكتاب الشباب، عبارات لا تحترم فيها أبسط قواعد اللغة العربية، ويمكن ملاحظة هذه الوضعية المشينة في خطب الوزراء العرب، وهي معضلة يجب على المتعصبين للغة العربية أن ينظروا فيها، وأن يتركوا للنص الإبداعي حريته في ذلك التعدد اللغوي، بين الفصحى والدارجة. وحتى في حالة الإبداع الشعري باللغة العربية، الذي يكتبه بعض الشبان العرب، فيمكن ملاحظة انتشار الأخطاء اللغوية. ومن الطرائف أني وجدت ناقدا أدبيا يفسر الأخطاء اللغوية بأنها تحقق نوعا من الانزياح اللغوي، وبالرجوع إلى النظرية الشعرية، ونظرية الانزياح خاصة، فإنها تنبني على إضفاء معنى جديد على الكلمة أو التركيب اللغوي، وهو المعنى الجديد يقوم على معنى سابق، هو المعنى الأصلي، أي أن تحويرا أدبيا قد مارس نوعا من الخرق على المعنى اللغوي الأول فقاده إلى معنى آخر. قد تؤدي بعض الأخطاء المطبعية، التي تحذف النقطة من حرف في كلمة فيتغير معناها، وقد يتم نحت الكلمة لتؤدي معنى غير معناها الأصلي، وقد ينحو المبدع نحو كثير من الخروقات اللغوية، كان من بين أشهرها إدخال «أل» التعريفية على الفعل، في حين، وعلى المشهور بين النحاة أنها لا تدخل إلا على الاسم، أو استعمال «اللذون» بدلا من اللذين قياسا على قول القائل: نحن اللذون صَبَّحُوا الصباحا. المفردة أو التركيب يتم خرق طبيعتهما الأصلية في اتجاه بناء طبيعة جديدة، وهو ما يفارق بين ما كان سيكون عليه المعنى الأول وبين ما يصبح عليه المعنى الثاني. فما معنى التسيب، وعدم احترام قواعد اللغة العربية في الإعلام والمجالات الرسمية؟ هذه هي المعركة التي على المتعصبين للغة العربية، وأنا من بينهم، أن يخوضوها، أما شأن الإبداع فيجب أن يبقى متروكا للإبداع.

● **ما رأيك في ظاهرة الكتب الأكثر مبيعًا؟**

■ ظاهرة نادرة الوقوع في العالم العربي، وهي في المغرب، لم ترتبط إلا بكتب قليلة كان من بينها كتاب صديقي محمد شكري: «الخبز الحافي»، الذي باع في طبعاته الأولى أزيد من عشرين ألف نسخة، وهو العدد الذي يفوق بكثير ما تبيعه الكتب الإبداعية المقررة في الثانوي، نظرا لاتساع قاعدة التلاميذ القراء والأساتذة المقرئين لهذه النصوص. غير أن ظاهرة الكتب الأكثر مبيعًا، في سياقها العالمي، يرتبط بالكتب التي تثير موضوعاتها ضجة من الضجات الإعلامية، أو تحيل على تجارب اجتماعية تقع في الهامش الاجتماعي كتلك السير الذاتية التي كتبها مهمشون عن أوضاعهم في الهامش الاجتماعي. مع أن الأدب الفضائحي يحظى في سوق الكتاب

الأوربية بأفضل المبيعات. في أوربا، الكتب التي تحصل على الجوائز، تحقق أفضل المبيعات. أما في العالم العربي، فإن الكتب التي تحصل على الجوائز، لا يلتفت إليها الناشرون أو القراء، أما الكتب التي تحقق رواجا محدودا، فهي التي تتعرض للمنع من قبل السلطات السياسية، وما دامت تلك السلطات نفسها قد اكتشفت أن منع الكتاب يسعى لترويجه في السوق السوداء، فقد لجأت إلى أساليب أخرى لمنع طبعه وانتشاره.

عموماً، فهذه الوضعية، وضعية الكتب الأكثر مبيعًا، هي ظاهرة أوربية، ترتبط بثقافة القراءة في مجتمع قارئ، أما في العالم العربي، ونظرا لمحدودية عدد القراء، وتوزع اهتماماتهم في القراءة، فإننا لا نستطيع أن نتحدث إلا عن الكتاب الأقل مبيعًا، وهو حديث شائع بين الكتّاب والناشرين.

● **الرواية والسينما، أي علاقة؟**

■ هي علاقة إشكالية بالتأكيد. يرجع الإشكال إلى مجموعة من العوامل، من بينها النظرة التي يملكها المخرج عن العمل الروائي، وهي نظرة ترتبط بطريقة عمله في الإخراج، وهذه الوضعية، تؤدي أحيانا في تغيير جوهري في أبعاد العمل الروائي. يتجلى هذا الوضع في الأعمال الروائية التي حظيت بأكثر من تجربة في الإخراج، والمثال من الرواية الرائعة: «الحرب والسلم» لتولستوي، في طبعتها الروسية وطبعتها الأمريكية. وتؤدي هذه النظرة أيضا، إلى تسطيح العمل الروائي في أحيان أخرى، إلى درجة أنه يفقد عمقه الاجتماعي والإنساني، كما حدث مع رواية أرنست همنغواي: «الشيخ والبحر». وفي أحيان نجد أن القيمة الجمالية للرواية، تُفْتَقَدُ تماما، كما حدث مع رواية نجيب محفوظ: «ميرامار»، القائمة على وجهة النظر، التي لم يتمكن المخرج من إنجازها على الشاشة، فحوّل السرد إلى خطية أفقدت الشخصيات وظائفها السردية، ومن ثمَّ فقد فقدت الرواية وهي تتحول إلى شريط سينمائي أهم خاصية سردية جمالية اختصت بها حتى من بين روايات نجيب محفوظ نفسه. وأنا مرة أخرى أؤكد على نظرة المخرجين لعملهم، لأن مسألة نقل السرد الذي يعتمد على اللغة المكتوبة إلى السرد الذي يعتمد على الصورة ليست هي العامل الحاسم في ضعف الأفلام المأخوذة عن أعمال روائية، ففي كثير من الأمثلة، نجد المخرجين يكتبون شريطهم بواسطة الصورة، بصرف النظر عن الحمولة الاجتماعية والجمالية التي تزخر بها الرواية التي ما تحولت إلا لموضوع للفيلم. لقد نجح الكثير من الأفلام التي لجأت إلى روايات واقعية فاستغلت موادها الحكائية وفضاءاتها بشكل جيد، ولكن هذا النجاح لا يغطي على كثير من الفشل في إيجاد علاقة متوازنة بين الرواية والسينما.

شعر البديهة.. وسحر الارتجال



■ غازي خيران الملحم*

شعر البديهة والارتجال أحد الأفنان التي ازدهرت في دوحة الشعر العربي، الذي ولد وترعرع في حجر الحقبة الجاهلية، ثم انطلق محلقاً في الآفاق في ظل المد الإسلامي المجيد، فشذبت عبارته.. ولانت مفرداته، وتخلص من شوائب اللفظ، ووحشي الكلام، وقد وصفه الشاعر بقوله:

وسارَ مسرى الشمسِ في كلِّ بلدة　　　وهبَّ هبوبُ الريحِ في البرِّ والبحر

والبديهة ردُّ فعلٍ غامض عمره من عمر الآداب والفنون والعلوم المختلفة للعلاقة الجدلية التي تربط هذه المجالات بمزاج المبدع وتقلّباته، وما الشعر إلا أحد هذه الفروع ولربما أهمها؛ لقول المسعودي في كتابه القيم» مروج الذهب»:

« نظم الشعر سليقة متأصّلة في جذر كل عربي، سواء كان رجلاً أم امرأة، صغيرا أم كبيرا، إذ كان العربي يقف الموقف فينطق بالشعر، وكأن صورة معلقة على طرف لسانه».

وفي كتابه الرائع «تراسل الفنون» يرد الفيلسوف الفرنسي «ايتان سوريو» حالة البديهة إلى ما يسميه ضغط اللحظة، فإن الاستجابة لهذا الضغط تولّدُ لدى الشاعر رؤىً وخيالاتٍ ينتج عنها إبداعات شعرية غاية في الكياسة والجمال.

وكان سقراط أول من رد الفضل في نظم الشعر إلى البديهة عندما قال:

«أدركت أن الشعراء لا يكتبون الشعر لأنهم حكماء، بل لأن لديهم طبيعة وهمة قادرة على أن تبعث فيهم حماسة الإنشاد، وتشرّع في قرائحهم نوافذ الإبداع». ومعنى ذلك أن الشعراء يلهمون ما يقولون من نظم على البديهة.

وأتبع أفلاطون لاحقا المذهب نفسه، عندما رأى: «إن الكلام الجميل الذي ينثال على شفاه الشعراء، نتيجة لموقف ما، ليس من صنعهم، ولا لديهم دخل فيه، إنما هي البديهة يلهمونها».

أما العرب فقد نسبوا معظم شعرهم الذي حاكوه على البديهة، إلى وادي عبقر، المسكون بعمالقة الجن، ومنهم يأتي مصدر الإلهام، وتمشيا مع هذا الاعتقاد، يظن أكثر الشعراء أن لهم قرناء يسمون بشياطين الشعر، وكان الشاعر منهم يتباهى بمنزلة قرينه الذي يلهمه القريض، فيذكر أحد الرُّجاز، بأن رئيس الجن نفسه يزوده بأنواع القول وفرائد الكلم، وينشد مفتخرا:

واني وإن كنت صغير السن
وكان في العين نبو عني

فان شيطاني رئيس الجن
يذهب بي بالشعر كل فن

ومن الشواهد الطريفة التي تتعلق بهذا الموضوع، ما روي عن أحد الأعراب، وكان يكثر من السفر والغياب، وفي يوم هيأ الزاد والراحلة استعدادا للمسير، فشق الأمر على زوجته، فعاتبته بذلك، فقال مرتجلا:

احصي السنين لغيبتي وتصبري
وعدي الشهور فإنهن قصار

فأجابت الزوجة على البديهة:

أذكر صبابتنا إليك وشوقنا
وارحم بناتك إنهن صغار

فأشفق الزوج على أسرته، وآثر البقاء في بيته، وأبطل عادته تلك.

الصغار وشعر البديهة

ولم يكن شعر البديهة وقفا على الكبار وحدهم، بل نجده عند الصغار أيضا، وقد رُوِيَ عن معن بن زائدة، لدى خروجه إلى الصحراء مع ثلة من خاصته، وأثناء سيرهم وسط مفازة قفر، استنفدوا كل ما لديهم من ماء، فانتابهم عطش شديد، وبينما هم كذلك، وإذ بثلاث فتيات صغيرات برزن من جوف واحة قريبة، وهن يحملن قِرَبَ الماء على متونهن، فاستسقاهن معن، فلبين طلبه عن طيب خاطر، وشرب هو وصحبه حتى اكتفوا.. فقال لأحد أعوانه:

« هل بقي معك شيء من نفقتنا؟

فرد الرجل: «لا والله يا أمير، لقد وهبت كل ما لديك لأبناء السبيل وطرّاق الفيافي».

فما كان من معن إلا أن دفع لكل واحدة منهن عشرة أسهم صنعت نصالها من الذهب الخالص، فأنشدت الأولى على وحي الخاطر، مدفوعة ببديهتها الحاضرة:

يركب في السهام نصال تبر
ويرميها للعدى كرما وجودا

فللمريض علاج جراح
وأكفان لمن سكن اللحودا

وقالت الثانية:

ومحارب من فرط جود بنانه
عمت مكارمه الأقارب والعدا

صيغت نصال سهمه من عسجد
كي لا يعيقه القتال عند الندا

وقالت الثالثة:

من جوده يرمي العدا بسهم
من ذهب الأبريز صنعت نواصلها

لينفقها مجروحها في دوائه
ويشتري الأكفان منها قتيلها

فضحك معن من ظريف شعرهن، وسرعة بديهتهن، وحسن بلاغتهن، وقال: « لم أر أعجب من هذا اليوم قط، إنها بديهة البداوة وسرعة خواطر الأعراب».

وقريبا من ذلك ما يُروى عن الحجاج بن يوسف الثقفي، عندما أمر بمنع التجوال ليلا في شوارع بغداد، وبينما رجال الشرطة يعسون في بعض الأحياء، وإذ بثلاثة من الفتيان يتسكعون في الطرقات، فسألوهم عن حالهم، وماذا يعملون في هذا الليل البهيم، على الرغم من حظر التجوال، فقال الأول على البديهة:

أنا ابن مَن دانت الرقاب له
من بين مخدومها وخادمها

تأتيه بالرغم وهي صاغرة
فيأخذ من مالها ودمها

وأنشد الثاني:

أنا ابن الذي لا ينزل الدهر قدره
وإن نزل يوما فسوف يعود

ترى الناس أفواجا حول ناره
قيام لها، ومن حولها قعود

وقال الثالث:

أنا ابن الذي خاض الصفوف بعزمه
فقومها بالسيف حتى استقامت

ركباه لا تنفك رجلا أبدا منهما
إذ الخيل يوم الكريهة جالت

فسكتوا عنهم، واكتفوا بحجزهم، وبالغوا في إكرامهم ظنا منهم أن آباءهم من خواص الناس وعليّة القوم.

وفي الصباح، عرضوهم على الحجاج، ولما كشفوا عن أنفسهم، فإذا بالأول ابن حجّام، والثاني ابن طبّاخ، والثالث ابن نسّاج.

وكان الحجاج كسائر العرب يعجب بالكلمات البليغة، والتي تدل على حضور البديهة وسرعة الخاطر، ورجاحة العقل ، فنظر إلى مَن حوله،

وأنشد:

تعلم فليس المرء يولد عالما
وليس أخو علمٍ كمَن هو جاهلُ

فإنَّ كبير القوم لا علم عنده
صغيرٌ ولو التفت عليه المحافلُ

الكبار، وشعر البديهة

هذا وقد يَسْمو شعر البديهة إلى مرتبة عالية من البلاغة، قلّما يصل إليها شعر الرواية والصنعة، وقد تنتهي إلى مستوى الكمال الشعري التام، كما نلمس من هذا الحوار الذي جرى على البديهة بين شاعرين جاهلين، هما امرؤ القيس، وعبيد بن الأبرص ، وموضوعه أشياء ألغزا بها شعرا ، وجاءت هذه الأحاجي على الوزن نفسه والقافية ذاتها، وكانت البادرة من قبيل عبيد الذي بدأه متسائلا:

ماحية ميتة أحيت بميتتها
درداء ما أنبتت نابا ولا ضرسا؟

فأجاب امرؤ القيس:

تلك الشعيرة تسقى في سنابلها
فأخرجت بعد طول المكث أكداسا

فقال عبيد:

ما السود والبيض والأسماء واحدة
إلا يستطيع لهن الناس تمساسا؟

فرد امرؤ القيس:

تلك السحائب إذا الرحمن أنشأها
روى بها من محول الأرض إيباسا

وهكذا، مضى الشاعران في مساجلتهما على البديهة، حتى انتهت إلى ستة عشر بيتا، أخرها قول عبيد في تساؤلاته:

ما الحاكمون بلا سمع ولا بصر
ولا لسان فصيح يعجب الناس؟

فأجاب امرؤ ألقيس عن هذا السؤال المحبوك ، بجواب بليغٍ حسن السبك:

تلك الموازين والرحمن أنزلها
رب البرية بين الناس مقياسا

وهذه حكاية أخرى، تجر ورائها أربعة أبيات من شعر البديهة، رائعة المخبر جميلة المظهر، جرت على لسان كل من الوزير الأندلسي ابن القيطرنة، والشاعر ابن سارة في يوم مطير، ضحكت فيه الأرض عندما عبست السماء، واهتزت وربت عند نزول الماء، فتراقدا (أي تعاونا) في صفة الأرض ، فقال: ابن سارة:

هذه البسيطة كاعب أبرادها
حلل الربيع ، وحليها النوار

فأجابه الوزير:

وكأن هذا الجو فيها عاشق
قد شفه التعذيب والإضرار

فرد ابن سارة:

فإذا شعاف البرق قلب خافق
وإذا بكى فدموعه الإمطار

فأجاب الوزير:

من اجل ذلة ذا، وعزة هذا
يبكي الغمام وتضحك الإزهار

شعر البديهة حديثاً

هذا قيض من فيض، ما وصل إلينا من شعر البديهة في القديم، لكن ما تأثير هذا اللون من الأدب الزاهي على شعراء العصر الحديث؟

تفيد الكثير من الدراسات أن هؤلاء لم يكونوا أقل نباهة وحضور بديهة من أسلافهم القدماء، والأمثلة على ذلك أكثر من أن تعد أو تحصى في ومضة كهذه، كان أهم ما يميز بعضها احتواؤها على قدر من الطرافة والحكمة معا، ومثال ذلك ما يروى عن الشاعرين الزهاوي والرصافي، عندما جلسا يأكلان ثريدا فوقه دجاجه محمّرة، وبعد قليل مالت الدجاجة ناحية الزهاوي الذي قال على البديهة:

عرف الخيرُ أهله فتقدمَ.

فرد الزهاوي على الفور:

كثر النبش تحته فتهدمَ

ويحكى أيضا، إن مجلس أنس وسمر ضم أمير الشعراء أحمد شوقي، ومجموعة من الأدباء والشعراء وهم: إسماعيل صبري، ولي الدين يكن، ونسيب أرسلان، إضافة للمطرب: محمد عبدالوهاب الذي أنشدهم قصيدة الحصري القيرواني والتي مطلعها:

يا ليل الصب متى غده
أقيام الساعة موعده

رقد السمار وارقه
أسف للبين يردده

فبكاه النجم ورق له
مما يرعاه ويرصده

نصبت عيناي له شَرَكا
في النوم ، فعزّ تصيّده

فطرب لها الحاضرون وصفقوا، ثم سألوا شوقي أن يعارضها، في التو واللحظة على البديهة ومن دون تحضير، قبل الاقتراح شريطة أن يحتذي حذوه كل من حضر من الشعراء، فقبلوا هم أيضا، على أن تكون البداية مع شوقي، الذي أنشد:

مضناك جفاه مرقده
وبكاه ورحم عوده

حيران القلب معذبه
مقروح الجفن مسهده

يستهوي الورق تأوهه
ويذيب الصخر تنهده

ويناجي النجم ويتبعه
ويقيم الليل ويقعده

وقال صبري:

اقرب من دنف غده
فالليل تمرد أسوده

والتفت تحت عباءته
بيض في الحي تؤيده

في القصر غزال تكبره
غزلان الرمل تحسده

شوقي جواد في الشعر
آمنت بأنك أوحده

فقال ولي الدين يكن:

الحسن مكانك معبده
واللحظ فؤادي مغمده

الليل وطيفك يعرفه
إن كان فؤادك يجحده

للصبح سناؤك أبيضه
الليل غرامي أسوده

شوقي إن بنت يضاعفه
صبري إن جزت يؤكده

وختمها الأمير نسيب ارسلان، بقوله:

مضناك عصاه تجلده
هل أنت بعطفك منجده

منهوك الجسم به كمد
أحناء الأضلع مرقده

ترجيع الورق يهيِّجه
وميض البرق يسهده

والشعر صداح في وله
يهوى الأغصان مغرده

وتظل البديهة في الإنسان صورة مستحسنة سواء كانت إبداعا أدبيا أم فنيا، أم اختراعا علميا، أم تغيرا ايجابيا في السلوك الخاطىء أو غير السوي.

وفي ثقافتنا الإسلامية غالبا ما نرد فعل البديهة إلى الخالق تعالى، فهي تحلُّ بالمرء على هيئة الإلهام، فيصدر عنه أفعال أو أقوال تتناسب والموقف وتساير مقتضى الحال، تصل أحيانا إلى مستوى رفيع من الابتكار والإبداع.

المصادر

١. مجموعة مترجمين، الأدب والأنواع الأدبية، دار طلاس، دمشق، ١٩٨٥م.

٢. الأصفهاني، الأغاني، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٩م.

٣. عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٥م.

٤. محمد الجابري التراث والحداثة مركز الوحدة العربية بيروت ١٩٩١م.

٥. احمد الهاشمي جواهر الأدب دار الكتب العلمية بيروت١٩٩٠م.

* كاتب من سوريا مقيم في السعودية.



اليوم ولد محفوظ رحمه الله

حكايــة مســروقــة

■ فهد المصبّح*

كتمت حكايتي مع نجيب محفوظ حتى رحل، مكتفيًا بقراءة نتاجه، والتعلم منه عن بعد؛ وأبرز ميزة وجدتها في كتاباته الغزيرة أنها تخلو مما لا يستحق القراءة، لذلك سعيت إليه، وحضرت ندوته في مطعم كازينو قصر النيل بالقاهرة عصر كل يوم جمعة، فازددت إعجابا به، فهو مع تألقه الإبداعي، بسيط ومتواضع إلى حد يعجز عنه الوصف، وهذا ما شدني إليه أكثر.

أنا هنا لا أرثيه ولا أنعيه ولا أمدحه فهو غنيّ عن كل ذلك، تعلمت منه قبل القص الصبر والتواضع وعدم التوقف عند عمل أحاطته الملابسات أو المصادرة.

وحين التقيته في عام ١٩٨٩م جد لي أمر قلل من حديثي معه، إذ لا بد أن تقرب وجهك من وجهه عندما تريد محادثته، وتعلي صوتك حتى يسمعك، فهو يرفض أن يعطي رأيا قبل أن يفهم الموضوع برمته.

وضع أدبنا السردي على سكة العالمية، ليس له مدرسة تخصه، بل يرفض ذلك رغم تشدق بعض النقاد المحدثين بالمدرسة المحفوظية، لا يمكن تكراره شأنه شأن الرموز والقامات السامقة، لذلك لا ينبغي أن ننشغل بمن سيخلفه.

لو قدر له أن يعيش حياته مرة أخرى لما اختارها بغير ما تمت. احترم فنه وأخلص له، واهتم بعامل الوقت، فبزّ معاصريه في القص، وكان من الأفذاذ الذين استطاعوا الجمع بين النقيضين الكم والكيف.

يسمع أكثر مما يتحدث، ويكتب أكثر منهما، دقيق في مواعيده حتى الصغيرة، قال لي أحد الجالسين إلى جانبي في ندوته: «الآن سيطلب قهوته».

وبالفعل طلب النادل الذي كان مستعدا، قد حفظ وقت قهوته، وضع أمامه فنجان القهوة، ورغم أن السيجارة كانت في يده يقلبها بين أصابعه من مدة، لم يشعلها حتى ارتشف رشفة أو أكثر ثم نظر إلى ساعته وأشعلها.

لقد اعتنى بترتيب وقته قبل الكتابة، وهو درس لو نعيه جيدا لأنجزنا أعمالا طالها الركود، فهناك مَن يشقى بالوقت، وهناك مَن يشقى الوقت به، أما نجيب فقد تضامن مع الوقت ذلك الرصيد الذي وهبنا إياه الإله منذ البدء نتصرف فيه كيفما شئنا.

لم يدع الفكرة ولغتها تفلت منه بكسل أو تسويف، لم يرتحل من بلده، لم يعتقل، لم يتصادم مع جهة ما، لم يفتح نقاشا إعلاميا مع أحد، نأى بنفسه عن جدليات الخصومة وتهوراتها، ولا أدلَّ على ذلك من أن روايته «أولاد حارتنا» صدرت عام ١٩٦٥م ومنعت منذ ذلك الوقت حتى أفرج عنها بعد ٣٠ سنة أي عام ١٩٩٥م، وهو يوالي خلالها العطاء من دون تبرم محبط، والحديث عن هذه الرواية شائك وكثير، وحسب قراءتي للرواية أراها تشتمل على أجرأ وأجل فكرة روائية عرفتها الإنسانية قاطبة.

ملخص فكرتها أنها دعوة لقتل الإله، أي أننا خططنا ودبرنا لقتل كل شيء في هذه الحياة إلا الإله لم نفكر مجرد تفكير في قتله، لذلك تدعو فكرة الرواية إلى طرق هذا الأمر الجلل والموغل غرابة، فتباشر باستعراضهم الآلهة واحدا بعد الآخر الجنس، الفتوة، السلطان، المال، الأنبياء، الملائكة، الجن، الجبابرة، النار، فيتضح في النهاية أنها كلها تفنى إلا إله واحد أحد لم ولن نستطيع قتله مهما اجتمعنا وتواطأنا عليه، عندها يستحق هذا الإله أن نضع جباهنا له سجودا وتسليما.

تعلمت من نجيب محفوظ أن العمل الإبداعي إن لم يتحدث هو عن نفسه، ويفرض وجوده لا جدوى منه، لذلك عندما تطالع أغلفة كتبه تجدها تبدأ دائما بالعنوان بارزا، ثم جنس العمل رواية أو قصصاً قصيرة، ثم اسمه صغيرا في الأسفل.

لا يقدم لعمله، ولا يرضى لأحد أن يقدم له، ولا يعترف بشيء اسمه إهداء، أسلوبه معروف ببصمته الخاصة، لا تجد فيه محاولة للتميز على الآخرين، يجالس كل الناس في المقاهي والتجمّعات، متيحا للحياة أن تفصح عن نفسها في شخوصه البسيطة والملتقطة من أرصفة الطرقات أو من عمق الحارة؛ إلاّ هو في حقيقة الأمر قاص وروائي كبقية القاصين والروائيين، فهو في مستوى الكثيرين من معاصريه كإدريس وعبد القدوس وحقّي، لا يختلف عنهم إلاّ في شيء واحد جليّ، حين عدَّ نفسه منذ لحظة الكتابة أنه في ميدان سباق لا يجدي فيه التوقف، دوما ينظر إلى الأمام ويعدو بكل طاقته، متخذا الكتابة مشروع عمل لا بدّ له من تنظيم وعزم، من دون أن ينظر إلى مَن حوله بحسد أو تحدٍّ؛ لذلك، تفوق على كل القاصين والروائيين، مع أن فيهم من يضاهيه في الموهبة وامتلاك الأدوات.

ولئن مرّ حضوري الأول لندوته بانشداه الدهشة، لم يكن حضوري الثاني إلا بإعداد مسبق لما سأقوله، فحضرت مبكرا ولم أسبقه، ويجمع رواد ندوته أنهم لم يسبقوه يوما في الحضور، كنت أعددت كلاما قلته بارتباك، والحضور يطالبوني برفع صوتي حتى يسمع ما أقول، كانت مداخلتي بعد رؤية للدكتور فرج فودة حول معاملة الكاتب من قبل المجتمع والجهات الرسمية، ثم تلتها قصيدة لنزار قباني ألقاها الكاتب والمسرحي الكبير علي سالم، كانت بمثابة الشرارة التي انطلقتُ منها عندما وقف غالبية الحضور في الجانب الضدي للقصيدة وصاحبها، حتى سمعت همهمات باتهامه «بالقبض»؛ أي أنه استلم أجرا عليها، فقلت لهم: «إننا نقف منه نفس الموقف وقد سبقناكم إليه»، فرد أحدهم وهو مَن كان يجلس إلى جانب نجيب محفوظ ليسمعه الكلام الذي لا يصل إليه، وأظن أن اسمه أبو النصر فقال: «ومَن أعطاكم الحق في الحكم عليه»، فقلت له: «الذي أعطاكم أنتم»، وهنا بسطت لهم سبب سعيي إليهم لأقف على الحقيقة؛ فأنا تائه وهم شاطئي المأمول، غير أن اختلافهم حول نزار زادني ضياعاً، وضربت لهم مثلا بأن كتاب «واقعنا المعاصر» لمحمد قطب لم أجده في مصر بينما وجدته عندنا، وفيه ما يحزن ويشوش عندما يمسّ رموزا كالإمام محمد عبده.

قلت كلاما منفعلا أدركه محفوظ وتركني حتى أكملته، ثم قال لي عبارة لن أنساها أبدا: «إن كنت ضائعاً قيراطا واحداً فنحن ضائعين أربعة وعشرين قيراطا، والحقيقة ما ستصل إليها بنفسك دون أن يوصلك أحد».

بعد ذلك كرّت المداخلات، بدأت بفتاة محجبة، تضع ما يشبه العقال المطرز على رأسها، زادت الجلسة جدلاً واختلافا عندما اتهمتهم بالسلبية والتقوقع تجاه ما يحدث للفتيات من مضايقات في الجامعة على أيدي شباب طائش، فكان جواب محفوظ الهادي لها

بأنهم ليسوا نقابة ولا حزبا، بل هم أصدقاء يطلق عليهم الحرافيش، يجتمعون لمضغ الهموم وتقاسم الاحباطات.

نجيب محفوظ قارئ جيد للتاريخ، وقارئ أكثر حذقا لواقعه المعاش، صمته وتواضعه أتاحا له فرصا كثيرة للتعلم، وفهم لعبة القص جيدا من البداية؛ لذلك، لا تجد عنده مسودات متراكمة كما هو الغالب عند الكتاب. المسودات وتأخر إنتاج العمل له معنى واحد عنده أن العمل لم يتم أو لا يراد له ذلك.

في نهاية الندوة، دعوته للتصوير معه، فأجابني بامتنان وكأنه المحظوظ بتلك الصورة، أهديته مجموعتي الأولى «صاحب السيارة البرتقالية»، تصفحها وتقبلها وأراد مناقشتها في أتليه القاهرة بتوصية منه إلى الكاتبة فتحية العسال رئيسة الأتليه آن ذاك، لكنني رفضت، وربما خفت.

في وجهه شامة كبيرة، وغلالة سوداء في جبينه تبهتك، يوصي بأن الكتابة تحتاج إلى تركيز كبير وجلوس مستقيم، ولا يحبذ التلفت أو الانشغال بشيء أثناء الكتابة، وإذا تعثر القلم وجمدت الفكرة ينصح بالسير قليلا مع تقليب الفكرة في الرأس أو تركها مدة، ثم معاودة كتابتها من جديد، ويشدد على ترك كل ما يتوقف عن النمو وراء الظهر والالتفات لغيره، ولئن كان عامل الوقت هو المؤثر في إنتاجه، فهناك عامل آخر يقع فيه الكثيرون ألا وهو كتابة سيرة الحياة كرواية يصعب تجاوزها، فكل روايات محفوظ لا تمثله وإن كانت رواية «حضرة المحترم» هي الأقرب إلى شخصيته.

أظن أن من يصل إلى أعلى الجوائز مثل جائزة نوبل لا يكون في حاجة إلى مدح أو إشادة من أحد، بل سيكون الوضع معكوسا تماما، فمن سيكتب مثلي عن قامة كنجيب محفوظ يأمل من ذلك إبراز نفسه، لذلك سأجعل حديثي هذا سطورا تحتفي بمولده رغم مفارقته الحياة، إنصافا لجهده الفذ الذي جعلنا في مصاف الأمم المتحضرة ولو في جانب وحيد.

هناك من سيخلده، وهناك من سيقتله ذما، وهناك من سيقيم له تمثالا، وهناك من سيتحفظ في الترحم عليه، وهذين الطرفين لا يمتان للإبداع بصلة.

أحد الأشخاص تقدم إليه، فأقبل عليه محييا ببشاشة، لكنه رد تحيته بطعنة غدر قدر الله أن زادته بقاء، فهو محفوظ ومحظوظ أيضا، إذ كتب له دخول الألفية الثالثة بشموخ.. في حين رحل آخرون أصغر منه بكثير. الكتابة ولادة والوفاة كتابة، أتمنى أن أكون وفقت في الحديث عنه.

---

* كاتب وقاص من السعودية.



علي محمود طه الشاعر المهندس

■ صالح بن ظاهر العشيش*

علي محمود طه، شاعر معاصر، مصري المولد، وعروبي الوجهة، ورومنسي الهوى، لم يُعمّر طويلاً (١٩٠١ – ١٩٤٩م)، من مواليد مدينة المنصورة في مصر، وهو من أعلام شعراء الرومانسية، ومن أعمدة جماعة أبولو الشعرية المعروفة، ويُعد من طليعة شعراء الأربعينيات من القرن الميلادي الفارط. صدر له عدة دواوين شعرية، تضمنت قصائده التي تناولت معظم أغراض الشعر.

تناول حياته وشعره عدد من الدراسات والكتب والتي أجمعت على تغنيه بالجمال ووصف الطبيعة بأسلوب عذب وكلمات رقراقة.

درس الهندسة المعمارية في مدرسة الفنون التطبيقية، حيث تخرج منها مهندساً معمارياً في عام ١٩٢٤م، وقد عمل لسنوات طويلة مهندس مبانٍ في القطاع العام (الحكومي).

لجمال الطبيعة أثرها البيّن في شعره، فتأثر بها وأثرت به، فكان التغنّي بالجمال واضحاً في شعره، والنغم الموسيقي ظاهراً في قصائده، وهذا ما أكده النقاد الذين تناولوا شعره بالدراسة والتحليل. هذه الغنائية والموسيقى في شعره أغريتا كبار الملحنين والمطربين في عصره إلى تلحين بعض قصائده وغنائها، فغنى له الموسيقار محمد عبدالوهاب (قصيدة الجندول، قصيدة فلسطين، قصيدة كيليوباتره).

يبقى السؤال لدي، لماذا درس على محمود طه الهندسة المعمارية؟! ولم يدرس الأدب مثلاً! خصوصاً وأن موهبة الشعر تبزغ باكراً في العادة، أي قبل الدراسة التخصصية، كذلك لم يكن في شظف من العيش كي يتجه إلى التخصص في مهنة عملية أو تطبيقية كالهندسة المعمارية، ثم إن هناك سؤالا مكملاً للسؤال الأول، لماذا الهندسة المعمارية بالذات؟!

فهل يا ترى تكوينه النفسي المفطور على حب الجمال قاده إلى دراسة الهندسة المعمارية وجذبه إليها! أم أنَّ دراسته للهندسة المعمارية فجَّرت فيه كوامن الإحساس فباح بالجمال لفظاً ومعنى، أم إن هناك حالةً من التماهي بين الحالتين لدرجة الاندماج والانصهار، ما أدى إلى تلك النتائج من المخرجات الشعرية التي تمتاز بالألفاظ الخلاَّبة وجمال الصور الحسية.

لا جواب قاطع لديَّ على تلك التساؤلات؛ لأن الدراسات التي تناولت الشاعر المهندس علي محمود طه وإنتاجه، تناولته من منظور كونه شاعراً، ولم تتناوله من منظور أنه مهندس معماري إضافة إلى كونه شاعراً، وهذا متوقع؛ لأن تلك الدراسات والتحليلات قام بها وعليها أدباء ونقاد للأدب.

الهندسة المعمارية معنية بالخيال بمفهومه الواسع، والجمال بأدواته المتعددة المعبرة عنه، من شكل وحجم الكتل المعمارية والحيز الفراغي إلى مواد التكسية بخصائصها الحسية والمرئية وألوانها المتعددة.

يبدأ المهندس المعماري مشروعه بفكرة تصميمية منبثقة من تخيُّل لماهية الشكل والحجم والمساحة التي سيكون عليها المبنى، فإذا استقر الخيال على فكرة معينة لدى المهندس المعماري، يبدأ بترجمتها إلى تصميم أولي مرسوم ومحسوس، ذي بُعدين وذي ثلاثة أبعاد؛ وهذه الفكرة تخضع بدورها للتطور الطبيعي من خلال الملاحظات والتمحيص إضافةً للمحاولة والتجريب، وورود مزيد من المعلومات ذات العلاقة وبزوغ مستجدات.. إلخ، وهذا التصميم الأولي بعد مروره بالتطور الطبيعي نفسه يتحول إلى تصميم ابتدائي، والذي بدوره يتحول إلى تصميم نهائي بعد إدخال وتطبيق كافة الملاحظات التي ترد من ذوي العلاقة أثناء التكوين والتبلور.

أنظر الشاعر المهندس وهو يقول:

آه ما أروعها من ليلة فاض
في أرجائها السِّحر وشاعا

نفخ الحبّ بها من روحه ورمى
عن سرِّها الخافي القناعا

وجلا من صور الحسن لنا
عبقريّا لبق الفنّ صناعا

(من قصيدة الملاح التائه)





بعد ذلك يبدأ المهندس المعماري رحلته مع اختيار مواد التكسية والنهو وفق محددات عديدة يفرضها شكل التصميم وهيئته، وطبيعة الأداء المطلوب.. متأثراً بالزمان والمكان، والمتكئة على الشكل المطلوب المنسجم مع التصميم، وكذلك حسب الملمس المتسق مع الوظيفة المحددة وفقاً لمستوى الجودة المطلوبة، يلي ذلك تحديد الألوان المعبرة عن ما هو مطلوب من التصميم، وتنسيقها على ضوء معايير منها: التعارض، والتكامل، والتجانس، والاتساق..إلخ.

نفحات رقص البحر لها
وهفا النُّجم خفوقاً والتماعا

وسرى من جانب الأرض صدى
حرّك العشب حنانا واليراعا

بعث الأحلام من هجتها
كسرايا الطّير نفرن ارتياعا

(من قصيدة الملاح التائه)

مما تقدم، نلاحظ أن المهندس المعماري معنيٌّ بالجمال مبنىً ومعنىً، وحساً وصورة، وهذا ما كان من الشاعر المهندس المعماري على محمود طه، إذ نجد أنه أستطاع المزاوجة بتناغم بين جمال الكلمة وخلابة المعنى ودقة المدلول، بأسلوب سلس ينساب منه موسيقى خفية تتسلل بين ثنايا الكلمات، كما أن في شعره تجسيداً لصور شعرية هي محاكاة للصور الحسية التي يُبدعها المهندس المعماري كما في قصائده الوصفية.

أين منّي الآن أحلام البحيرة
و سماء كست الشّطآن نضرة

منزلي منها على قمّة صخره
ذات عين من معين الماء ثرّه

وأيضاً

أيها الملاح قف بين الجسور
فتنة الدنيا وأحلام الدهور

صفق الموج لولدان وحور
يغرقون الليل في ينبوع نور

(من قصيدة الجندول)

إن عمل المهندس المعماري بطبيعته عمل فردي حر، والذي يبدأ بخيال يتحول إلى فكرة بعد مروره بأطواره الطبيعية.. إلى آخر ما قيل أنفاً، وهذا ما كان يتمتع به شعره، حيث «ينحو إلى فكرة الفردية الرومانسية والحرية»، حسب قول الناقد د. سمير سرحان، كما أن د. محمد حسين هيكل وصف في كتابه ثورة الأدب شعر الشاعر على محمود طه بقوله: «فكرة أو صورة عاطفية يفيض بها القلب في صيغة متسقة من اللفظ، تخاطب النفس وتصل أعماقها من غير حاجة إلى كلفة ومشقة».

---

* مهندس استشاري: متخصص في هندسة القيمة وإدارة المشاريع.

إرهاصات قصيدة النثر
والوقوف على المُهاد

■ سعيد نوح*



يُقال إن هذا ما حدث منذ آلاف السنوات. كان هناك رجل حادّ المزاج، عنيف الطبع؛ ما أضاع عليه كثيراً من الوقت، وأفقده كثيراً من الأصدقاء المخلصين في حياته. ذهب الرجل إلى حكيم عجوز يلبس الأسمال البالية، وسأله: كيف يمكنني بالله عليك أن أسيطر على شيطان الغضب؟ أمره العجوز أن يرحل إلى واحة قاحلة بعيدة في الصحراء، وأن يجلس هناك بين الأشجار الذابلة، وأن يسحب الماء شبه المالح ويقدمه إلى أي مسافر أو عابر سبيل يمكن أن يغامر بالمرور هناك، وهو يقرضه الشعر الذي لا بد يقرأه طوال الوقت. ولما كان الرجل يريد قهر الغضب فقد فعل. مرت الأيام والشهور دون مرور عابر واحد للطريق، كان خلالها الرجل الذي تسربل برداء يقيه رمال الصحراء الطائرة قد تعوّد على سحب المياه الحمضية الرطبة من باطن الأرض، وكتابة ما يشبه الشعر. مر عليه رجل أسود يركب جَمَلاً فمدّ يده للمرة الأولى بإناء الماء فرده الأسود وهو متكبر، ومضى ينهض بجمله، فأنشده شعراً جميلاً مما في الكتاب، فراح الرجل الأسود يضحكه، ورفسه بقدمه.

استبد الغضب بصاحبنا مرة أخرى، فأمسك بالرجل الأسود، وقتله في الحال. وما أن مات الأسود حتى استبد الحزن بالرجل، وظل يبكي ضياع عمره، حتى وجد نفسه يكتب قصيدته الأولى الحقيقية التي لا تنتمي إلا له. لحظة ذاك تحوّلت مياه الواحة العكرة الحمضية إلى مياه عذبة صافية، وأينعت أشجارها الذابلة، وتفجرت ثمارها بالنماء. هكذا أخبرنا القدماء عن الشعر الحقيقي، الشعر في كل تجلياته.

هكذا انشغل الباحث عبدالله السمطي بفكرة الشعرية، سواء وسمت بها قصائد موزونة، أو قصائد التفعيلة، أو حتى القصائد المنثورة، فالفرق بين شكل شعري وآخر هو مدى شعريته. لذا، أمضى عبدالله السمطي من عمره عشر سنوات ليبحث ويكرس وينظر لما سمي بقصيدة النثر، فخرج لنا بموسوعة: «الموسوعة لقصيدة النثر العربية»، تتكون من عدة أجزاء تناول فيها التحولات الجمالية لقصيدة النثر العربية منذ الإرهاصات الأولى لظهورها عبر الشعر المنثور، حتى إطلاق تسميتها بقصيدة النثر منتصف القرن العشرين الميلادي، راصدًا أبرز هذه التحولات التي أثرت في مسيرتها وانتشارها.

يتضمن المجلد الأول سبعة أجـزاء، وقد حملت العناوين التالية: قصيدة النثر المصطلح وإشكالاته، إرهاصات قصيدة النثر، تجارب أولية في قصيدة النثر، مجلة شعر وأصوات التأسيس، القضايا الجمالية في قصيدة النثر، الذات الشاعرة في قصيدة النثر، انبثاق قصيدة النثر النسوية.

في الجزء الثاني، يأخذنا الباحث عبدالله السمطي إلى الإرهاصات الأولى لقصيدة النثر، إذ حاول أن يكرّس وينظر لتلك المختلف عليها. تروم دراسته إلى استيفاء الأبعاد الجمالية للتجربة بشكل منظّم ومركّز، يعمد خلالها إلى إيلاء الطاقة التعبيرية والشعرية والوقوف على أجلّ خصائصها.

لكن قصيدة النثر طرحت إشكالية كبرى، فاختيار الكتابة خارج الوزن العروضي كان من الأسس الراسخة لهذه التجربة الشعرية، والكتابة عبر الإيقاعات المفتوحة من الاشتراطات الاصطلاحية لهذه القصيدة، إذ تنطوي تلك القصيدة على مبدأ فوضوي وهدّام، إذ نشأت أساسا من التمرد على قوانين الوزن والعروض، وأحيانا على القوانين العادية للغة. ومنذ البداية، يطرح السمطي المفهوم الخاطئ للشعر الذي ألزمنا به المحدثون والمنظرون، لفترة الإحياء الشعري(زمن النهضة الأدبية منذ أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين).. حين وَسَموه بالكلام الموزون المقفّى ذي المعنى. وخلال الفصل الأول يقف على جملة من أسماء الشعراء والنقاد الذين أرّخوا ونظّروا لتلك الحقبة، مثل البارودي، وزكي مبارك، وميخائيل نعيمة، وأحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، والمرصفي، وطه حسين، والعقاد، ورزق الله حسونة، وإبراهيم اليازجي، والرافعي، والمنفلوطي، وخليل مطران، وجبران؛ ليخرج لنا من وقوفه ذاك وتأمله العميق بأربع أمور جوهرية، رسخت للتحوّل عن النسق الشعري الموروث والمهيمن.

أولها: التوجّه للاستغناء عن القافية.

ثانيها: رفض أن يكون الوزن وحده هو المعيار.

ثالثها: المطالبة بعصرية الشعر.

رابعها وأخرها: التقريب بين المنظوم والمنثور.

ثم يقف على الأشكال النثرية الشعرية، ليفرق بينها في دُربة وحِنكة، ليستقصي لنا من الكتب الموروثة، كالمقامات والخطب والرسائل و«المواقف والمخاطبات» للنفري، و«الطواسين» للحلاج، حتى يصل إلى المحدثين. ويقف على أسماء ثلاثة يجب التفريق بينهم: ويبدأ بالنثر الفنيّ الذي تتمثل قيَمُهُ في جملة من السمات، تتلخص في التزام السجع والاستطراد والتجنيس والجزالة؛ ويتجلى ذلك في ما سُمي بالنثر الفني، من خلال «صهاريج اللؤلؤ» للبكري، و«النظرات والعبرات» للمنفلوطي، ونقف قليلا لنستنتج ما قام به ذلك الباحث من خلال منهج شوقي الذي قال: «قم للسماء تقصّ النظر، وقصّ الأثر، واجمع الخُبر والخَبر. وكيف ترى الطير تحسبه تُرك، وهو في شرَك، استهدف فما نجا حتى

هلك!!» تعالى الله دلّ.

والاسم الثاني هو النثر الفني المتطور الذي استقاه الباحث من خلال تجربة صادق الرافعي، الذي خصص جُلَّ أعماله في موضوع واحد هو الحب.. وبسط ذلك في كتبه: «رسائل الأحزان»، و«السحاب الأحمر في فلسفة الحب»، و«أوراق الورد»، و«حديث القمر». يقف عبدالله السمطي بالدراسة والبحث العميق على تجربة الرافعي الذي خصص له فصلا كاملا، ليكشف ما وصل إليه الشعر المنثور من تطور على يديه. ولقد كان الرافعي مدركا لما يقدمه، واعيا بدقة الفرق بين الشعر والنثر، حتى أنه قال: نشأ في أيامنا ما يسمونه الشعر المنثور، وهي تسمية تدل على جهل واضعيها ومن يرضاها لنفسه، فليس يضيق النثر بالمعاني الشعرية، ولا هو قد خلا منها في تاريخ الأدب، ولكن سر هذه التسمية أن الشعر العربي صناعة موسيقية دقيقة يظهر فيها الاختلال لأوهى علة، ولأيسر سبب، ولا يوافق إلا سبك المعاني فيها.. إلا من أمده الله بأصلح طبع وأسلم ذوق وأفصح بيان، فمن أجل ذلك لا يحتمل شيئا من سخف اللفظ أو فساد العبارة أو ضعف التأليف. غير أن النثر يحتمل كل أسلوب، وما من صورة فيه إلا ودونها صورة، إلى أن ينتهي إلى العامي الساقط والسوقي البارد، ومن شأنه أن ينبسط وينقبض على ما شئت منه، وما يتفق فيه من الحسن الشعري فإنما هو كالذي يتفق في صوت المطرب حين يتكلم لا حين يغني. فمن قال الشعر المنثور فاعلم أن معناه عجز الكاتب عن الشعر من ناحية وادعائه من ناحية أخرى.

لقد خرج برؤية دقيقة لما سماه بالنثر الفني المتطور. ولقد بزغ مصطلح الشعر المنثور من وجهته الفنية مع كتابات أمين الريحاني، إذ يعود تاريخ أول قصيدة كتبها في الشعر المنثور كما يجزم الريحاني إلى اليوم الثاني من شهر تشرين الأول عام ١٩٠٥م. ومن هنا، يتضح لنا أن مفهوم الشعر المنثور أو القصيدة المنثورة كان معروفا لدى الكتاب والأدباء في أوائل القرن العشرين. وترى الناقدة يمنى العيد حسبما يورد لنا السمطي أن أهمية أمين الريحاني كانت في وضعه قضية الكتابة والإبداع أمام سؤالها الأول، أي أمام مسألة نقلها من دائرة اللفظ والتكرار والقوالب الجاهزة التي ظل الكثير من الكتابات الأدبية أسيرها إلى دائرة البحث عن لغة أدبية إبداعية تنهض بمضمون حي لها.

ويكشف لنا السمطي من خلال بحثه الدقيق أن الدراسات الكثيرة التي تناولت كتابات جبران ودوره في الشعر المنثور، جاءت من خلال كونه مهاجرا يحمل الجنسية الأمريكية، فلقد أثبت الباحث أن جُل ما كتبه جبران كان أربعة عشر نصا، في حين أن أمين الريحاني كان له الفضل الأكبر والإنجاز الأعظم في تلك التسمية. ومن خلال قراءة محايدة يوضِّح الباحث المرجع الأساس لكتابات جبران الذي استفاد أيما استفادة من لغة التوراة، ومن هنا، تفرد وتميز، كما يكشف لنا السمطي أن التراكيب الجبرانية خصبة بالمتناقضات: النعيم والجحيم، السم والدسم، الليل والفجر، ملائكة السعادة، وأبالسة الشر. ولقد استطاع جبران عبر تلك المتناقضات أن يقدم النموذج الأمثل للشاعر الإنسان.

وقد أنهى الباحث كتابه الثاني من موسوعته التي أخذت من عمره ما يربو عن عشر سنوات ببعض النتائج المستخلصة من دراسته لنماذج بدأها بالنفري وأنهاها بكتابات الريحاني، وجبران، ومفرج، ونعيمة، وميّ زيادة، ويوسف الحداد، وحسين عفيف، إلى أنها قصائد نثر أولية.

* كاتب من مصر.

معرض الرياض الدولي للكتاب في نسخة ٢٠١٥

ومشاركة مركز عبدالرحمن السديري الثقافي

▪ محمد صوانه

معارض الكتب، ظاهرة حضارية، تمثل محركاً محرِّضاً على اقتناء الكتب، وتحفيز الزائر على تشكيل مكتبة صغيرة في بيته، يزودها بباقة متنوعة من الكتب التي يختارها من المعرض ومن غيره، على أمل قراءتها في أوقات لاحقة..

فاقتناء الكتب فن، ولكل متعلق بالقراءة أو هاوٍ لها ذوق مختلف عن غيره، باختلاف الخبرات والتوجّهات القرائية والمعرفية.. لكنها تظل هواية وصنعة لها ما بعدها، قد تأخذ صاحبها في رحلة ماتعة في نتاج عقول المفكرين والمؤلفين من الأدباء والعلماء شيوخا وشبابا، رجالا ونساء.. فيقطف من منتجهم ما يروق له من قطوف دانية، لا تحتاج منه أكثر من فتح أغلفة الكتب والاستمتاع بقراءة ما سطّره غيره.. وبذلوا لإنجازه الأوقات الطويلة، وهو يقطف منتجهم في دقائق أو ساعات معدودة!

في كل عام يعود معرض الرياض الدولي للكتاب، فيشكل تظاهرة ثقافية وقرائية لافتة في مركز المعارض على طريق الملك عبدالله، فترى الزوار زرافات ووحدانا وجماعات وأسر بأكملها تزور المعرض خِماصاً، ليعودوا في ختام جولتهم بِطاناً، محملين بما طاب لهم من ثمار دور النشر الوطنية والعربية والعالمية.. وقد تجد بعضهم يجر عربة امتلأت بالكتب، وآخرين يختارون كتبا مخصوصة؛ يعودون والفرح بادٍ على وجوههم، كأنهم يتجولون في بساتين مزهرة، وهي حقا بساتين لكنها بساتين العقول والأفكار والخبرات المتنوعة، يقطفون منها ما من شأنه أن يزيد من مخزون المعرفة والعلم وما يمنحهم ما يبحثون عنه من متعة القراءة التي تغذي العقل والذائقة على حد سواء.

وقد شهد معرض الرياض الدولي للكتاب هذا العام (٤-١٤ مارس ٢٠١٥م) مشاركة عدد كبير من دور النشر الوطنية والعربية والعالمية، وصار المعرض تظاهرة سنوية



ينتظرها عشاق الكتب والناشرون على حد سواء. جاء المعرض مُطلقاً (الكتاب.. تعايش) شعاراً لهذه الدورة ليعكس الرسالة التي يُراد إيصالها إلى الأجيال الناشئة.

وقد شارك مركز عبدالرحمن السديري الثقافي في معرض الرياض الدولي للكتاب في دورته لهذا العام. وضم جناح المركز خلال المعرض نحو (١٤٠) إصداراً علميا وأدبيا متنوّعاً، منها ٦٥ كتابا و٧٥ عددا من دوريتي مجلة أدوماتو ومجلة الجوبة. شملت الكتب الدراسات التاريخية والسيرة والآثار والتراث والعمارة والعلوم الإنسانية والطبيعية، وإصدارات أدبية في الشعر والقصة وأدب الأطفال.

ومن الإصدارات الحديثة التي عرضت هذا العام في جناح المؤسسة: الطبعة الثانية المنقحة والمعاد ترجمتها لكتاب صحراء شمالي الجزيرة العربية: حدودها وسكانها ومستوطناتها، لمؤلفه الويس موسيل، وترجمة د. زيدون الشرع. وقد حظي الكتاب باهتمام زوار الجناح في المعرض. إضافة إلى كتابي «النوازل والفتن وآثارها في بلاد الحجاز»، و«عوامل الهجرات السكانية إلى مكة المكرمة خلال العصر العثماني»، وكتاب آثار المملكة: إنقاذ ما يمكن إنقاذه.

كما شمل جناح المؤسسة كتاب فصل من تاريخ وطن وسيرة رجال: عبدالرحمن بن أحمد السديري أمير منطقة الجوف، وهو عن سيرة الأمير عبدالرحمن السديري الذي عمل أميرا لمنطقة الجوف لنحو نصف قرن، شارك فيه مجموعة من الباحثين وحرره الدكتور عبدالرحمن الشبيلي.

ومَن يتصفح عناوين الإصدارات التي ضمها الجناح، يتبين أنها مؤلفات علمية واجتماعية وأدبية، ويلحظ أنها تركّز على قضايا تهم المجتمع السعودي، وبعضها يتناول قضايا تخص منطقة الجوف مقر إدارة مركز عبدالرحمن السديري الثقافي (الناشر).

يحرص المركز من خلال مشاركته في معرض الكتاب إلى الإسهام في هذه التظاهرة الثقافية التي تعد دعماً لحركة النشر والبحث العلمي في المملكة، وإسهاما في توفير إصداراته المدعومه لتكون في متناول الباحثين والقراء والمهتمين.